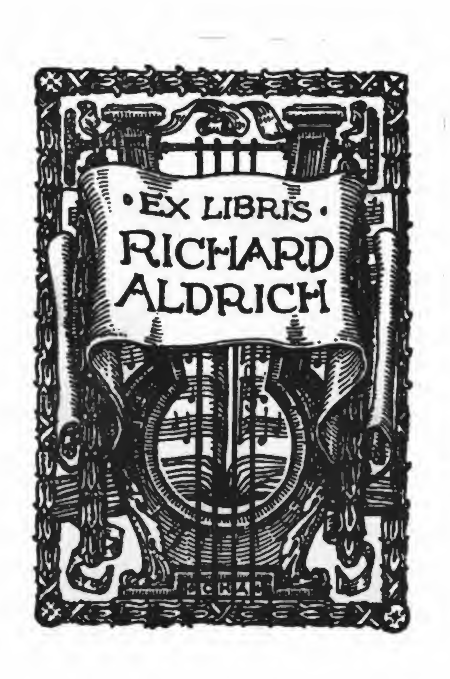
Führer durch den Concertsaal

Hermann Kretzschmar


EX LIBRIS
RICHARD
ALDRICH

3

FÜHRER

DURCH DEN CONCERTSAAL

VON

HERMANN KRETZSCHMAR.

I. ABTHEILUNG:

SINFONIE UND SUITE.

ZWEITE AUFLAGE.

FÜNFTES TAUSEND.

LEIPZIG

A. G. LIEBESKIND

1891.



VORWORT
zur ersten Auflage.

Der vorliegende »Führer durch den Concertsaal« ging aus einzelnen Aufsätzen hervor, welche ich im Laufe der Jahre für die von mir geleiteten Concerte geschrieben habe, um die Zuhörer auf die Aufführungen unbekannter oder schwierig zu verstehender Compositionen vorzubereiten.

Für die Buchform sind diese Artikel umgearbeitet und dahin vervollständigt worden, dass die erläuterten Werke in geschichtlicher Folge erscheinen. Da Historie und Kritik unzertrennlich sind, wird man entschuldigen, dass die Compositionen und die Componisten auch beurtheilt werden. Ich hoffe jedoch mich in dieser Beziehung durchschnittlich in den gebotnen Grenzen gehalten zu haben. Den ersten Gesichtspunkt für Aufnahme oder Weglassung, kürzere oder ausführlichere Behandlung der Werke und Künstler bildete ihre Stellung im heutigen Repertoir, den zweiten ihre kunstgeschichtliche Bedeutung.

Aus ersterem Grunde mussten unter anderen einige Compositionen aus der jüngsten Gegenwart zur Zeit noch unberücksichtigt bleiben.

Rostock, 26. September 1886.

Dr. Hermann Kretzschmar,
Academischer Lehrer der Musik an der Landesuniversität, Grossherzogl. u. städt. Musikdirector zu Rostock.

Zur zweiten Auflage.

Das Erscheinen einer zweiten Auflage bietet mir willkommene Gelegenheit für die freundliche Aufnahme, die mein »Führer« gefunden hat, herzlich zu danken.

Im Wesentlichen ist das Buch geblieben, wie es war. Ich konnte mich darauf beschränken einzelne Irrthümer zu berichtigen und da und dort das geschichtliche Bild zu ergänzen.

Leipzig, September 1890.

Dr. Hermann Kretzschmar,
Ausserordentlicher Professor an der Universität Leipzig und Universitätsmusikdirector.



INHALT.





I.

Händel und Bach.

Blüthezeit der Suite, Entwickelung der Sinfonie.

Wenn wir nach den Anfängen unsrer heutigen Concertmusik für Orchester suchen, so müssen wir eine beträchtliche Strecke zurückwandern. Die ältesten Nachrichten über die Existenz ständiger, besoldeter oder subventionirter Miniaturorchester in Deutschland führen uns bis in das 13. und 14. Jahrhundert hinab. Es sind um diese Zeit vornehmlich die reichen Handelsstädte, welche die wild und frei herumstreifenden Pfeifergesellen in geordnete Verbände zusammenfassen und in ehrbaren zunftähnlichen Formen sesshaft und nutzbar machen. Das öffentliche Leben bot mannigfache Verwendung für die Künste der Spielleute: feierliche Feste mit Aufzügen und Reden; Hochzeiten, Taufen und Ehrentage im Kreise wohlhabender Familien; Tanz und Reigen auf grünem Hag, im Saal und auf der Tenne. Des Sonntags, oder auch bei andern guten Gelegenheiten, war die Bande von Rathswegen zu einer passenden Tagesstunde auf den Plan vor der Stadt entboten, um allem Volk, das zu hören begehrte, aufzuspielen was schön und angebracht war.

Die Besetzung dieser Spielbanden war — nach alten Bildern zu schliessen — noch im 15. Jahrhundert sehr verschieden. Sie ging von dem einfachen Tabourin, der wie

noch heute die herumziehenden Italiäner in einer Person die Rollen des Pfeifers und Trommlers vereinigte, bis zu acht- und mehrköpfigen Chören. Mit Trompeten, Jagdhörnern und Flöten klangen Harfen und Lauteninstrumente, auch wohl Dudelsäcke zusammen. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts dringen dann ziemlich gleichzeitig Violine und Spinett ein und legen der Orchestermusik zuerst den Gedanken an den Umzug aus dem Freien in den geschlossenen Raum, in den spätren Concertsaal nahe.

An tanz- und liederartiger Musik fehlte es den Spielleuten jener Zeit nicht. Wir wissen schon aus der Limburger Chronik, wie solche Stücke entstanden und sich ungeschrieben von Ort zu Ort, von einem Geschlechte zum andern verpflanzten. Dagegen mag im Repertoir jener mittelalterlichen Orchester die Festmusik einen schwachen Theil gebildet haben. Sie nahm wahrscheinlich ihren Ausgang von einfachen Fanfaren, welche erst im Laufe der Zeit harmonisirt und zu kurzen Toccaten ähnlicher Art ausgebildet wurden, wie noch Monteverde eine seiner Oper Orfeo im Jahre 1607 als Ouvertüre vorausschickte. Den Hauptspielstoff für ernste und feierliche Zwecke bildeten übertragene Chorstücke: Motetten und ähnliche Kirchensätze. Diesen Ursprung trägt auch die Orchestersonate Gabrieli's noch deutlich an der Stirn, der wir um das Jahr 1600 zuerst begegnen und welche die Musikgeschichte als eine der ältesten kunstmässig entwickelten Formen selbständiger Instrumentalmusik bezeichnet. Giovanni Gabrieli hat sie besonders ausgebildet und eingebürgert. Die Normalgestalt, welche er ihr gab, war dreigliederig. Unter diesen drei Sätzen ist der erste entschieden bevorzugt; der zweite oder der dritte, oft auch beide, sind in der Regel mit rudimentärer Kürze behandelt. Der Charakter dieser Sonate ist ein feierlicher: einfach sind die Harmonien, gemessen die Rhythmen. Das Orchester ist mit venetianischer Splendidität in Chöre getheilt, welche antiphonisch, wie in Frage und Antwort, in Ruf und Echo, das plastische Grundmotiv des Satzes herüber- und hinübertragen. Die

Sonate.

Orchestersonate verband sich schon nach einigen Jahrzehnten mit ihrem gleichfalls noch jugendlichen Alters- und Landesgenossen: dem italienischen Musikdrama. Bei ihm erhielt sie eine nicht unbedeutende Entwickelung, den neuen Namen Sinfonia und ein fröhlicheres leichteres Wesen.

Der kräftige künstlerische Zug, welcher durch das 16. Jahrhundert ging, führte der Orchestermusik ziemlich gleichzeitig mit der Sonate eine andere grosse Kunstform zu, die jener für eine geraume Weile an Popularität und practischer Verwendung sogar voranstand. Das ist die Suite. Die Sonate war ursprünglich das Galastück der Orchester, die Suite ihr Hauskleid. Die Suite ist eine volksthümliche Schöpfung; sie gleicht einem Sträusschen aus Feldblumen: Tänze und Liedweisen bringt sie locker zusammengebunden in einer künstlerischen Form, deren eigner Werth sich fast auf Null reducirt. Schlicht, bequem und einfach ist in der ältesten Zeit Stück an Stück gereiht. Den theoretischen Faden, welcher die Theile, oft eine sehr grosse Menge, zusammenhält, bildet die Gemeinsamkeit der Tonart. Der Inhalt ist lauter Natur, herzliche, natürliche, Jedwedem verständliche und liebe Musik.

Suite.

Die goldne Zeit des Volksliedes und des Tanzes darf man nicht in der Gegenwart suchen. Das Mittelalter war in diesen Gattungen unvergleichlich productiver und verfügte namentlich über einen Reichthum und eine Mannigfaltigkeit verschiedener Charaktertänze, von denen sieben Achtel heute ausgestorben sind. Alle Culturvölker Europas steuerten zu diesem Schatze, obenan Frankreich. Dieses und unser deutsches Land haben auch an der künstlerischen Entwickelung der Suite das erste Autorrecht. Die Franzosen dürfen für die Ausbildung dieser Musikart auf dem Clavier den erlauchten Namen Couperins anführen; die Deutschen haben die ältesten Drucke von Orchesterstücken aufzuweisen: die »blasende Musik« und andere Sammlungen des Bautzner, später Leipziger *) Stadtpfeifers Petzel. Die Spielleute nannten

*) Wie mir ein Freund Dr. Wustmann aus dem Rathsarchiv

bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts ihre Orchestersuiten Partien oder Partheyn. In der ersten Zeit sind die Suiten oder Partien für Blasinstrumente geschrieben; die Orchester concertirten hauptsächlich im Freien und waren noch weit davon ab auch für diese Zwecke die Führerschaft der eben erst emporstrebenden Violine anzuerkennen. Die Zahl der Sätze in der Suite ist ziemlich willkürlich, unter vier geht sie jedoch nicht. Auch für die Folge der Sätze giebt es keine bestimmten Regeln. Der eine Herausgeber liebt den vermittelnden Anschluss, der andere den Contrast. Nur darin setzte sich eine gewisse Tradition fest, dass am Ende der Suite ein sehr flotter, lustiger Satz stand, und dass ihr auch ein langsamer ernst sinnender oder singender Theil nicht fehlen durfte. Mit der Zeit berührten sich Sinfonia (oder Sonata) und Suite vielfach. Die Sätze der Suite streifen den Tanzcharakter ab und stellen sich auf den thematischen Fuss, welcher allmählig dem ersten Satze der Sonate eigen wurde. Auf der andern Seite finden wir viele Sinfonien für Concert und Operngebrauch geschrieben, die nach Zahl und Charakter der einzelnen Sätze nur Suiten sind. Nicht blos mit der Rechtschreibung, sondern auch mit der Begriffsbestimmung, Nomenclatur und Terminologie hielten es unsere Altvordern ziemlich frei.

Unser heutiges Concertrepertoir, welches in der Kammermusik mit vielerlei dankenswerthen »Ausgrabungen« bereichert ist, pflegt bisher in der Orchesterlitteratur nicht über Händel und Bach rückwärts zu dringen. Gewiss würden die Werke der Zeitgenossen und Vorgänger dieser Meister manche frische, erfreuliche Orchesternummer bieten. Aus den Opern des grossen Franzosen Rameau z. B. lassen sich reizende Suiten mit origineller Instrumentation zusammenstellen; Alessandro Scarlatti's Opern haben einleitende Sinfonien in dreisätziger Form, die in ihrer feurigen, flotten Keckheit auch die Kritiker des 19. Jahrhunderts elektrisiren könnten. In Anbetracht dessen

mittheilt, war Joh. Petzel wirklich Stadtpfeifer in Leipzig, und zwar von 1670—1680.

aber, dass vor wenigen Jahrzehnten noch auch Händel und Bach als Orchestercomponisten bei den Todten lagen, gilt es dankbar zu sein und sich mit weiteren Wünschen zu bescheiden.

Von Händel sind es die *Concerti grossi*, von Bach die Orchestersuiten in Ddur und Hmoll, welchen wir zuweilen, seltener oder häufiger, auf den Programmen der Orchesterinstitute begegnen.

Das Concert kam zuerst auf vocalem Gebiete auf. Lodovico Viadana, der bekannte römische Componist, veröffentlichte im Jahre 1602 in Venedig seine hundert geistlichen »Concerte«, welche den Zweck hatten, den damals neuen und noch in der Bildung begriffenen Styl des begleiteten Sologesangs in die mehrstimmige Gesangsmusik einzuführen. Zunächst für den kirchlichen Gebrauch bestimmt, erhielt dieses Singconcert den Namen: concerto di chiesa. Angeregt durch das vocale Beispiel, vervollkommneten sich im 17. Jahrhundert auch die Instrumente in der technischen Virtuosität, bildeten das Solospiel aus und bemächtigten sich gleichfalls der Concertform. Zunächst nur für die Kammermusik, weshalb das Spielconcert, um dessen festere Gestaltung Giuseppe Torelli verdient ist, auch das *concerto di camera* genannt wurde. Bald folgten ihm auch Concerte für Orchester. Die ersten erschienen von Corelli im Jahre 1712 unter dem Titel *Concerti grossi*. Ihm folgten bald andere Italiäner: Albinoni, Albicastro, Castrucci, Geminiani, Locatelli, Valentini, Vivaldi — von 1734 ab namentlich Engländer: Alcock, Avison, Babell, Felton, Festing, Humphreys. London und Amsterdam sind die Druckorte der zum Theil nur in Stimmbüchern veröffentlichten Compositionen. Das ganze 18. Jahrhundert hindurch nahmen diese Concerte die vornehmste Stelle in der Orchestermusik ein, diejenige, welche durch die Wiener Meister die heutige Sinfonie erhalten hat. In der Sinfonie selbst äusserte sich das Machtverhältniss des Concerts und des concertirenden Elements noch bis in die Beethoven'sche Zeit. Wie oft

schiebt noch Haydn Episoden für Solovioline in seine Sinfoniesätze! In neuerer Zeit sind Berlioz (im »Herald«) und Franz Lachner (in einzelnen Suiten) mit Recht und mit Glück wieder auf das Princip des Solospiels in Sinfonie und Suite zurückgegangen.

In den Corelli'schen Concerten wechselt nicht ein einzelner Solist mit dem Tutti, sondern ein Ensemble von Solisten, welche das sogenannte »Concertino« bilden, mit dem Chor der Orchesterinstrumente, welcher »Concerto« oder »Concerto grosso« heisst. Diese Bezeichnung der grossen Masse als »Concerto« lässt darauf schliessen, dass auch die im Tutti angestellten Stimmen, die Ripienisten, wie sie gewöhnlich heissen, im gleichen Style beschäftigt waren wie die Solisten. Das ist auch thatsächlich der Fall: das Concerto grosso und das Concertino haben dieselben Motive und dieselben Schwierigkeiten. Die Vertreter des Concertino brillirten Allen voraus, aber auch für das Concerto grosso bleibt ein dritter Factor, dem gegenüber es sich hervorthut. Das ist das bescheidene Cembalo, welches im Hintergrunde einfach die Harmonien entweder unterstützt oder ganz allein trägt, über welche Concertino und Concerto grosso in glänzenden Linien hinwegschweifen. Das Cembalo spielt die Rolle des Aschenbrödel in der alten Musik, allezeit unscheinbar und allezeit unentbehrlich! Nicht einmal ausgeschrieben wurde seine wichtige Partie, sondern nur in der Bassstimme skizzirt. Das ist der berühmte *Basso continuo!*

Händel Concerti grossi.

In Händels »Concerti grossi« besteht das Concertino aus einer ersten, einer zweiten Solovioline und Solocello. Anderwärts kommen andere Besetzungen für das Concertino vor, aber ein dreistimmiges Ensemble war immer das beliebteste. Als das Trio von 2 Hoboen und Fagott drang das Concertino aus den Concerten hinüber in die Sinfonien und Ouvertüren. Die Franzosen lieben ein Concertino von 2 Flöten oder 2 Oboen als Oberstimmen und als Bass dazu den Chor der Violinen im Unisono geführt. Von diesem französischen Concertino hat unter anderen S. Bach in dem »Et resurrexit« seiner H moll-Messe —

Flöten und Oboen combinirend — einen grossartigen Gebrauch gemacht.

Die gewöhnliche Form des Concerts ist in der alten Zeit, so wie heute noch, die dreisätzige. Händels Concerti grossi weichen davon ab und nähern sich in der Zahl der Sätze, die durchschnittlich 4—6 beträgt, der Suite. Doch stehen die Sätze nicht wie in der Suite in derselben Tonart, auch sind nur wenige declarirte Tanzformen darunter: eine Polonaise im vierten Concert, ein Menuett im sechsten, im siebenten der schottische Hornpipe, im achten Allemande und Siciliana, im neunten Menuett und Gigue. Fremd sind der Suite ebenso die vielen langsamen Sätze, die thematisch ausgeführten und oft fugirten Allegri, wie wir sie in diesen Händel'schen Concerten finden. In ihrer Combination von Suiten- und Sonatenwesen bildeten Händels Concerti grossi eine neue und ungewohnte Erscheinung, und diesem Umstande mag es zuzuschreiben sein, dass die Zeitgenossen diese Werke anfangs hinter ähnliche Arbeiten von Corelli und dem Programmcomponisten Geminiani zurückstellen wollten. Bald aber waren sie die Lieblingsnummern der Londoner Musikfreunde, die sich in den schönen Gärten von Marylebone und Vauxhall (wo schon im Jahre 1738 eine Statue Händels aufgestellt wurde) zusammenfanden.

Händel schrieb seine Concerti grossi, 12 an der Zahl, im September und October 1739; im nächsten April erschienen sie gedruckt. Man kann ihnen in manchen Theilen die schnelle Entstehung anmerken. Namentlich mit der virtuosen Partie hat es sich Händel durchschnittlich sehr leicht gemacht. Sie enthält Unbedeutendes, Flüchtiges und Wiederholungen die Menge. Vor 150 Jahren bereits ohne Anspruch auf Originalität hingeworfen, ist das Figurenwerk dieser Concerte heute zum grössten Theile veraltet. Wenn sich aber ein wirklicher Meister einmal gehen lässt, so hat das auch seine guten Seiten. Es blitzt und sprüht in diesen Concerten von kecken Einfällen und ein hinreissender Uebermuth leitet Erfindung und Ausführung. Auch wo sich der Componist in

blossen Spiel- und Klangversuchen ausruht, packt ihn plötzlich das Genie, und da, wo er wirkliche Gedanken aussprechen will, erscheinen sie in einer Frische und Ungenirtheit, die etwas Jugendliches hat. Die Mannigfaltigkeit der Tongedanken, die Klarheit und Entschiedenheit der Stimmungen, die Uebersichtlichkeit und Einfachheit der Formen, eine ungekünstelte gesunde Musiknatur ist diesen Concerten allen eigen. Unter einander zeigen sie verschiedenen Werth. Als die vorzüglichsten dürfen wir das 1., 2., das 6. und 8. hervorheben.

Händel C. g. Nr. 1.

Das erste steht in G dur und hat fünf Sätze. Der einleitende hat eine freie Fantasienform. Ein rauschendes Concertmotiv [Notenbeispiel: Allegro. Tutti, Soli] eröffnet ihn. Nach 6 Tacten macht es dem Concertino Platz, das eine schwärmerisch liebenswürdige Gesangmelodie anstimmt: [Notenbeispiel]. Ihr wehmüthiger Beiklang wird am Schluss zum Grundton des Satzes. Eigenthümlich fragend und ernst klingen seine letzten Tacte aus. Der folgende zweite Satz antwortet in Kraft und Fröhlichkeit: [Notenbeispiel: Allegro.] und stellt diesem Hauptgedanken eine bequem beschauliche Betrachtung zur Seite, die formell auf Harmonie und Figurenelementen ruht. Der dritte Satz (E moll 3/4) ist ausgesprochen elegischen Charakters: Die Soloviolinen setzen ein [Notenbeispiel: Adagio.], das Tutti schliesst die Periode ab mit: [Notenbeispiel]. Aehnlich geht in Gesprächsweise der Satz weiter. Der Concertcharakter kommt in dieser Elegie in besonders klaren und einfachen Zügen zum Ausdruck. Abgeschlossen wird er durch eine auffallende Trugcadenz, an die sich ein nur vier Tacte

langes, aber doch viel sagendes Adagio knüpft. Wie begegnen derselben frappanten Form der Gedankenentwickelung noch öfters in diesen Concerten. Sie wirkt, in den Fluss des Ganzen plötzlich hineingeworfen, recitativartig und bringt deutlicher als andere Elemente zur Anschauung, was sich Händel mit diesen Concerten dachte: grosse Stimmungsbilder in geschlossenen, aber so frei und locker gehaltenen Formen, dass jede Regung des Augenblicks darin ein Plätzchen fände. Der anschliessende vierte Satz ist eine dreistimmige Fuge über foldendes Thema:



Sie ist reich mit ruhigeren Episoden ausgestattet, die zum Theil das Concertino allein vorträgt. Auch sie macht am Schlusse einen jener rhapsodischen Gedankensprünge, von denen eben gesprochen wurde: Wie im letzten Ansturm kommen die Instrumente alle im gewaltigen Forte mit dem Thema einhergeschritten. Da mitten drin brechen sie ab: Generalpause — lange Fermate und nun: schalkhaft ganz im *pp* der fehlende Schluss! Das Finale, der fünfte Satz, ist etwas derb gehalten:



Dieser stürmischen Gesellschaft der Concerto grosso treten die Soloviolinen als die liebenswürdigen entgegen:



Händel C. g. Nr. 2.

Das zweite Concert (Fdur, vier Sätze) ist eins der eindringlichsten und kürzesten. Händel hat sich dasselbe als eine Composition aus nur zwei Abtheilungen bestehend gedacht: Nach den Schlussmodulationen zu urtheilen geht der erste Satz ohne Pause in den zweiten, der dritte in den vierten über. Die erste Abtheilung ist in der Stimmung erregter, die zweite — wie jene aus langsamen Satz und Allegro gebildet — ist mehr gefasst

und gesammelt. Das Ganze gleicht einem schönen Herbsttage, mit einem Morgen, wo die Sonne noch gegen einige Nebel kämpft, einem Tag mit lustigem Wandern, mit Ruhen und Träumen im Waldesgrün, und mit dankbar rüstig und glücklich gestimmten Stunden der Heimkehr. Ein prächtig frommer Zug liegt über dem ersten, dritten und vierten Satz; der Ausgelassenheit des zweiten kann man nicht viel an der Seite stellen. In der Tendenz und auch in Einzelheiten erinnert er direct an das Finale von Bethovens achter Sinfonie. Wie schade, dass dieses Concert so wenig gekannt ist! Zum Anhalt geben wir die wichtigsten Themen. Dem ersten Satze liegt folgende gemüthvolle Melodie des grossen Chors zu Grunde . Das Concertino schmiegt sich ihm anfangs traulich an mit . Gegen das Ende hin hat es aber Händel aus dem Auge verloren. Im zweiten Satze (D moll) wird der Spielfertigkeit der Geiger mit dem ausgelassen dahin tanzelnden

Allegro.

schon etwas zugemuthet; noch mehr mit dem kleinen Figurensturm, der sich daran knüpft. Der dritte Satz ist eine der anmuthigsten Idyllen ernst freundlichen Charakters. Da sitzt der Dichter in tändelndem Träumen, aus dem ihn plötzlich ein tiefer Herzenston weckt. Dann ziehen wie in weiter Entfernung Bilder der Erinnerung vorbei. Alles ist kurz gehalten: auf 10 Tacte wechseln 3 Tempi: Largo, Adagio und larghetto andante! Den Beschluss des Concerts bildet eine wohlgemuthe Fuge über das Thema . Ihr Eindruck beruht weniger auf diesem und seiner Durchführung, als dem Eintritt einer scharf dazu contrastirenden Episode, in welcher wieder leiser Gesang von ferne vorüberschwebt. Das Vordrängen von Elementen edler Sentimentalität ist

bezeichnend für dieses Concert. Mehr als sonst scheint hier die Fantasie des Componisten aus seinem eigenen Leben geschöpft zu haben.

Händel C. g. Nr. 3.

Das dritte Concert (E moll, fünf Sätze) hält sich nach allen Richtungen, die es einschlägt, mehr im Bereich des Conventionellen. Die Züge, welche seine Individualität ausmachen, sind im Wesentlichen äusserlicher Natur. Dahin gehört die für die Beantwortung sehr schwierige Intervallenfolge *g dis c* im Fugenthema des zweiten Satzes:

Andante.

, dahin auch die stark vorgeschobene Verwendung massiver Unisono-Effecte im dritten Satze (Allegro). Der erfreulichste Theil dieses Concertes ist der vierte Satz, eine Polonaise, in deren trippelndem Thema die ganze zimperliche Graziosität der Roccocozeit leibhaftig vor uns steht: .

Händel C. g. Nr. 4.

Unter den vier Sätzen des vierten Concerts (A moll) ragen die beiden letzten in Bezug auf Erfindung über die ersteren weg. Namentlich der letzte hat in der launigen Gemächlichkeit seines Grundthema einen gutmüthig originellen Zug:



. Beide Allegrosätze dieses Concerts sind sehr breit ausgeführt. Das Concertino kommt wenig zur Geltung, in den langsamen Sätzen ist es ganz übergangen.

Händel C. g. Nr. 5.

Das fünfte Concert (D dur, sechs Sätze) weist in einzelnen Zügen auf Händels Freund hin, den Claviercomponisten Domenico Scarlatti. Die Scarlattischen Züge finden sich namentlich in den trotzig fidelen Unisonostellen der Geigen im fünften Satze (Allegretto C) und im dritten Satze, einem flott dahin wirbelnden Presto, welches sich zum Vortrag als Einzelnummer sehr gut

eignet und auch in das allermodernste Programm ganz gut hineinpasst. Beide Sätze sind im einfach homophonen Style gehalten. Der einzige fugirte Satz, welcher in diesem Concert vorkommt, ist das erste Allegro: . Er hängt mit dem einleitenden Theile aufs Engste zusammen und bildet mit ihm eine sogenannte französische Ouvertüre ohne dritten Theil. Man weiss, dass Händel seinen Concerti grossi noch Oboen beizufügen beabsichtigte; die schmetternden Motive der Violinen, der theatralische Pomp in Klang und Aufbau lassen fast vermuthen, dass ihm für diese Einleitung zum fünften Concert auch Trompeten vorgeschwebt haben.

Händel C. g. Nr. 6.

Das sechste Concert (G moll) gilt als das schönste der ganzen Sammlung. Wie Burney erzählt, stand namentlich der dritte Satz desselben, die Musette, beständig in der Gunst des Publicums wie des Componisten und wurde von Händel oft zwischen die Theile seiner Oratorien eingeschoben. Der Name Musette, d. i. zu deutsch: Dudelsackstückchen, ist ein liebenswürdiger Scherz. Thatsächlich ist das Stück etwas viel Höheres: ein geniales, eigenartiges Kunstwerk in der Rondoform; ein Tongemälde, auf welchem eine Gruppe reizender, charaktervoller Festscenen aus dem Volksleben — schelmisch heiter die einen, pathetisch die anderen — vorüberzieht, die in dem refrainartig wiederkehrenden Hauptsatz:



ihren Mittelpunkt finden. Den Musettenton streift der Satz nur in dem einige Tacte fortklingenden Bass; was ihn auszeichnet und einprägt, ist das warme Colorit der tiefen Saiten. Eingeleitet wird das sechste Concert durch eins der schönsten Larghetti, welches wir aus der älteren Zeit besitzen. Händel bezeichnet es selbst als »affetuoso«. Es eröffnet einen Blick in das Innere einer edlen Seele, die in einer bewegten Stunde mit der Melancholie kämpft

und schwere Fragen aufwirft. Welche Unmittelbarkeit in dem ganz unerwarteten harten Trugschluss des zweiten Tutti! Der zweite Satz: (Allegro ma non troppo) hält an der trüben Stimmung noch fest und ergänzt, wie formell, so auch inhaltlich den ersten. Sein Thema gehört zu denjenigen, welche der Fugenform besondere Schwierigkeiten darbieten: Allegro non troppo. [Notenbeispiel]. Nach der Musette haben sich die Wolken zerstreut; da steht ein Allegro vor uns, das ganz in rüstige Kraft getaucht ist, und der Schlusssatz lässt der aufgeräumtesten Heiterkeit das Wort. Leicht und kurz gehalten, wie er ist, entspricht er nicht den modernen Begriffen eines Finale. Dem äusseren Effect kommt es zu Gute, wenn man ihn, wie dies bei neueren Aufführungen häufig geschieht, mit dem vierten Satze den Platz wechseln lässt; dem Ideengang aber, welchen Händel in dieser Suite offenbar verfolgte, wird dadurch die Spitze abgebrochen.

Händel C. g. Nr. 7.

Dem Reiz, welchen schwierige Aufgaben des Satzes auf einen seiner Kraft bewussten Tonsetzer auszuüben pflegen, hat Händel in dem siebenten Concerte (B dur, vier Sätze) sich besonders ersichtlich hingegeben. Der erste Satz bringt nach kurzer Einleitung eine Fuge über folgendes seltsame Thema:

Allegro.

[Notenbeispiel]

Dass Händel zu solchen naturalistischen Bildungen neigt, kann man in allen seinen Werken bis in den Messias hinein (»Alle Gewalt etc.«) verfolgen. Die Träger des Thema sind zunächst die zweiten Violinen. Damit es aber mächtiger klingt, hat es Händel von den ersten, die Gewehr bei Fuss auf den nächsten Einsatz warten sollten, mitspielen lassen. Ein zweites Bravourstück der Satzkunst hat Händel in dem Schlusssatze dieses Concertes geleistet, wo er versuchte, was sich über dem monotonen Rhythmus eines Hornpipe aufbauen liess, und es wirklich

auch zu einem, manchmal grotesken, im Ganzen aber doch mannigfaltigen, Aufzug von 56 Tripeltacten brachte. Das Solistenensemble tritt in diesem ganzen Concert nirgends selbständig auf.

Händel
C. g. Nr. 8.

Das achte Concert (Cmoll, sechs Sätze) ist eins der am sorgfältigsten gearbeiteten. Namentlich der dritte Satz (Andante allegro) und der fünfte (Siciliana) präsentiren sich in dieser Beziehung sehr stattlich. In beiden ruht der geistige Gehalt auf der Ineinanderführung verschiedener Themen: im ersten wird eine sanguinisch gedehnte Melodie von einem cholerischen kurzen Motiv bald neckisch umflattert, bald ernstlich in ihren Bahnen gestört; in der Siciliana bringen die Soloviolinen Guirlanden und Blumen herbei, die holde Gestalt des Hauptthemas zu schmücken. Die das Concert einleitende Allemande hat am Schlusse ihrer Sätze frappante Trugcadenzen, der Schlusssatz des Concerts einen ausgesprochenen Tanzcharakter: [Notenbeispiel]. Die langsamen Sätze (Grave und Adagio) dienen nur zur Ueberleitung.

Händel
C. g. Nr. 9.

Im neunten Concert (F dur, sechs Sätze) lässt sich der Componist in der Erfindung etwas gehen. In dem sehr langen Hauptsatze des Werkes, dem ersten Allegro, sticht nur der Schluss hervor: der, ebenso unerwartet als anmuthig, ein leises Spiel mit einem bescheidenen Nebenmotiv einschiebt. Die interessantesten Sätze sind das zweite Larghetto mit dem charakteristischen südlichen Rhythmus im Thema

Larghetto. [Notenbeispiel] etc

und die das Finale bildende Gigue, der eine Melodie zu Grunde liegt:

[Notenbeispiel]

die ersichtlich der Volksmusik entnommen ist. Ein ganz ähnliches Thema spielt in Händels »Aris« eine grosse

Rolle; die Weise lässt sich aber auch bei anderen Componisten des 18. Jahrhunderts verfolgen.

Händel C. g. Nr. 10.

Das zehnte Concert (Dmoll, fünf Sätze) wird mit einer regelrechten dreisätzigen französischen Ouvertüre eröffnet, die auch als solche declarirt ist. Die französische Ouvertüre, welcher im Verlaufe dieser Beschreibung bereits wiederholt Erwähnung geschah, ist ein Abkömmling der alten Gabrieli'schen Sonate und dreitheilig wie diese. Eingang und Schluss sind langsame Sätze, in der Mitte steht ein fugirtes Allegro, welches den wichtigsten Theil der Ouvertüre bildet. Der erste langsame Satz hat immer einen sehr spannenden und feierlichen Charakter: allarmirende Rhythmen und in sausenden Zweiunddreissigstelfiguren einherglänzenden Geigenklang. Lully, der diesen Typus feststellte, dachte an den königlichen Zuhörer. Der dritte Satz ist in der Regel sehr kurz, fällt auch ganz weg, wie das z. B. bei der Ouvertüre zu Händels fünftem Concert der Fall ist. Der französischen Ouvertüre steht die italienische gegenüber. Auch sie ist dreisätzig: aber in anderer Anordnung. Sie wird mit einem Allegro eröffnet und schliesst mit einem solchen, in der Mitte steht ein langsamer Satz, meist idyllischen Charakters. Die Gravität der französischen Ouvertüre ist diesem italienischen Gebilde ganz fremd: es neigt zum Heiteren. Der letzte Satz jagt in $^6/_8$ und $^{12}/_8$ vorüber wie eine Tarantelle im Kleinen; das Hauptgewicht liegt auf dem ersten Allegro, das froh und lebendig in freudevolle Regionen eindringt.

Ausser der französischen Ouvertüre hat Händel in diesem zehnten Concert noch andere Elemente angebracht, die darauf schliessen lassen, dass er in diesem Werke den Charakter der französischen Suite wollte durchblicken lassen. Es sind dies die Haltung und Benennung des der Ouvertüre folgenden langsamen Satzes als »Air« und die Benutzung der Variationenform für den Schlusssatz. Dieser ist im Contrast zu dem vorausgehenden sehr langen contrapunktischen Dmollsatz im einfachsten Tanzstyle und Ddur gehalten. Händel liebt es, seinen

Zuhörern auf den Nachhauseweg eine freundliche Kleinigkeit mitzugeben.

Händel
C. g. Nr. 11.

Das elfte Concert (A dur) besteht — nimmt man zusammen was zusammen gehört — aus nur drei Sätzen. Der erste folgt frei dem Schema der fanzösischen Ouvertüre. Sein Einleitungstheil (Andante larghetto) präludirt und fantasirt sehr ungezwungen, geht rein virtuosen Einfällen und Spieleffecten nach und streift das Gebiet des Unstäten. Die abschliessende Fuge mit einem Thema voll des gemüthlichsten Humors: ist sehr kurz abgethan.

Der zweite Satz des Concerts, durch einige Tacte Largo eingeleitet, gleicht in der Anlage und in der Natur seines Hauptthemas der herrlichen Musette des sechsten Concerts einigermassen, bleibt aber in der Gesammtwirkung bedeutend hinter ihr zurück, da die Zwischensätze nur aufs Virtuose basirt sind. Der letzte Satz ist ganz und gar ein lustiges Concert, dem die Form der grossen Arie zu Grunde liegt. Es ist eine reizende Gesellschaft: die gute Laune sprüht in Trillern, Capricen und längeren Ergüssen der Bravour, und der allgemeine Ausdruck der Fröhlichkeit in demselben kernigen Thema hält alle diese kleinen Scenen zusammen.

Händel
C. g. Nr. 12.

Das zwölfte Concert (H moll) hat wieder einen Eingang aus zwei Sätzen bestehend: Largo und Allegro In demselben reizt namentlich das liebenswürdig flotte Hauptthema des schnellen Satzes:

*) Allegro.
1.Viol. 2.Viol. 1.Viol. 2.Viol. 1.Viol.

Der zweite Satz (Larghetto) wird von einer jener bei aller Tiefe und Wärme doch ureinfachen und klaren Melodien getragen, die eine Eigenthümlichkeit der Händel'schen Kunst sind. Wieder begegnen wir hier in der

*) In der Vorzeichnung dieses Notenbeispiels fehlt ein Kreuz für *cis*.

Ausführung des Gedankens der Variationenform. Dem Schlussallegro, das in bester Stimmung dahinhüpft:



geht ein kurzes, halbverhüllt einherschwebendes Largo voraus, das durch die Art wie es anfängt — mit einer freien Dissonanz — besonders eingenthümlich erscheint.

Von sämmtlichen zwölf Concerten ist heute das sechste das populärste. Mit ihm hat die ganze Gattung ihren Einzug in das Musikleben wieder begonnen. Es steht mit den anderen im zehnten Jahresbande der Händelgesellschaft. Ausserdem hat Ferd. David von ihm eine Separatausgabe veranstaltet, welche in der Nüancirung manche willkommene Ergänzungen bietet, aber auch manchen Missgriff begeht. Zu wünschen wäre die Verbreitung dieser frischen Musik in guten Clavierauszügen.

Händel Oboenconcerte.

Neben den »Concerti grossi« kommt Händel als Orchestercomponist noch mit den Oboenconcerten und mit der Feuer- und Wassermusik in Betracht. Die Oboenconcerte sind ähnlich wie die Concerti grossi Cyclen, die zwischen der Sinfonie und der Suite stehen. Ihre Orchesterbesetzung ist dürftiger und das Cembalo spielt bei ihrer Ausführung eine wichtigere Rolle. Es sind nicht — wie man nach dem Namen schliessen könnte — Concerte für die Oboe. Händel hat dieses sein Lieblingsinstrument den Violinen nur zur Verstärkung mit beigegeben; eine selbständige Solistenrolle erhält es in einzelnen schönen gesangvollen Largos. Die Wasser- und die Feuermusik sind Serenaden in Suitenform ohne hervorragenden Charakter. Ihre Entstehungsgeschichte hat sie bekannt gemacht.

Händel Feuermusik.

Die Feuermusik kam bei einem Hoffest, das sich durch ein brillantes Feuerwerk auszeichnete, am 27. April 1749, zur ersten Aufführung. Was den Londonern an der Musik gefiel, war die ausserordentlich starke Besetzung der Blasinstrumente, welche die Feuerwerks-Musik allein auszuführen habe. Nur selten mochte bis dahin eine solche Harmoniemusik aufgestellt

worden sein: 9 Hörner, 9 Trompeten, 24 Oboen, 12 Fagotte, 3 Pauken. Das Hauptstück der Suite ist die glänzende Ouvertüre, mit ihrem freudelachenden, farbenprächtigen Allegro, welches überraschender Weise nach dem zweiten Lento nochmals einsetzt. Die übrigen Sätze haben einfachen Tanz- und Liedstyl: Im Anschluss an die entsprechenden Bilder des Feuerwerks tragen einzelne Ueberschriften: der schöne, weiche Siciliano heisst »la paix«, der drauf folgende schnelle Marsch, in dem die Trompeten wieder an die Spitze treten »la réjouissance«. Die Wassermusik, eine Suite von nicht weniger als 20 kleinen Stücken, ist mit einer Anecdote verknüpft: Freunde Händels, der bei Georg I. in Ungnade gefallen war, veranlassten, dass der König bei einer abendlichen Vergnügungsfahrt auf der Themse mit dieser Musik überrascht wurde. Der König errieth den Verfasser dieser vielstimmigen Ovation und wendete dem Componisten seine Huld von Neuem zu. Noch weniger als die Feuermusik darf man die Wassermusik so ohne Weiteres in unseren heutigen an philosophische Offenbarungen gewöhnten Concertsaal verpflanzen. Das sind durchweg leichtere Unterhaltungsstückchen heiterer oder anmuthiger Natur, aber durchaus für den Zweck entworfen, einer fröhlichen Gesellschaft, die Abends auf der breiten Themse fuhr, in gehörigen Zwischenpausen zum Besten gegeben zu werden; bei gehöriger Kürzung und Einrichtung wird jedoch die Suite mit dem Reize ihrer Horn- und Trompetenklänge ein einsichtiges Publicum auch heute noch Staunen machen und erfreuen.

Händel Wassermusik.

Wir kannten bisher Feuer- und Wassermusik nur aus alten unglaublich verstümmelten englischen Ausgaben. Der 47. Band der Händelausgabe Chrysanders bringt die Werke zum ersten Male in reinerer Form. An derselben Stelle werden auch noch fünf Concerte vorgelegt, die weitren Kreisen bisher ganz unbekannt waren. Die beiden letzten sind sogenannte Doppelconcerte (für mehrere Orchester). Das erste von ihnen interessirt besonders deshalb, weil seine Sätze lediglich aus Arrange-

ments bekannter Händel'scher Oratorienchöre bestehen.

Wenn Einer von den vielen Kunstmusikern, die sich von der Mitte des 17. Jahrhunderts ab der Suite zuwendeten, berufen war in dieser von Hause aus so volksmässigen Gattung etwas Ausgezeichnetes zu leisten, so war es sicherlich Seb. Bach, dessen Familie, durch die vielen tüchtigen Raths- und Stadtmusicanten, die sie den thüringischen Ländern Generationen hindurch stellte, mit dem alten anheimelnden Pfeiferthum verwachsen erscheint — Bach, der selbst in seinen verschlungensten Kunstwerken die Neigung zum Volksthümlichen bald mit grandiosem Humor, bald in kindlicher Naivität durchblicken lässt. Bach hat bekanntlich sehr viele Claviersuiten geschrieben, Orchesterpartien leider nur vier, was wir um so mehr bedauern müssen, als in der Mehrzahl derselben der alte einfache Suitengeist in einer Reinheit und Stärke zum Ausdruck kommt, die andern Tonsetzern, unter ihnen auch Händel, nicht erreichbar war.

Entschiedener als letzterer lehnt sich Bach in seinen Orchestersuiten an die Tanzformen: Nur der erste Satz — eine regelrechte französische Ouvertüre von 3 Sätzen, mit der Fuge in der Mitte — gehört der Kunstmusik an. Dann kommen Gavotten, Menuetten, Bourées, Giguen, Tanzweisen aus aller Herren Ländern in voller Naturtreue, kaum ein wenig idealisirt: üppige Melodien und gebieterische markante Rhythmen.

J. S. Bach Suiten.

Die erste dieser Suiten in C dur hat ausser der Ouvertüre eine Courante, Gavotte I und II, Forlane, Menuett I und II, Bourée I und II und 2 Passepieds.

J. S. Bach Cdur-Suite (Nr. 1).

Die Forlane ist ein venetianischer Tanz in gleichmässig ruhiger breiter Bewegung. Hier wird die führende Melodiestimme:

von einem Perpetuum mobile der zweiten Violinen und Bratschen begleitet; die Bässe stehen wie Zuschauer

daneben und thun nur das Nöthigste um Harmonie und Rhythmus zu skizziren. Die Besetzung der Suite besteht aus Streichquartett und dem bekannten Bläsertrio: 2 Oboen und Fagott. Letzteres ist in alter Weise häufig solistisch und concertirend verwendet. In Bezug auf die Erfindung gehört diese Cdur-Suite nicht zu den hervorrangenden Werken Bachs. Sie charakterisirt mehr die Zeit als den speciellen Meister. Die Biographen setzen sie in Bachs Cöthener Periode. Dieser gehört auch die Hmoll-Suite an, deren eigenthümlicher Zug in der Verwendung der Flöte besteht, welche als einziger Vertreter der Bläserfamilie dem Streichorchester gegenüber gestellt ist. Doch hat man sich nach alter Praxis, mit Ausnahme der speciell als Solo bezeichneten concertirenden Stellen, eine chorweise, jedenfalls mehrfache Besetzung dieses Instruments zu denken. In der Hmoll-Suite lebt sehr viel Grazie. Das Thema ihrer Fuge ist:

J. S. Bach Hmoll-Suite (Nr. 2).

Allegro.

Dem ersten Satze folgt ein Rondeau, das einigermassen kunstmässig durchgeführt ist und die einfache Grenze der Suitentheile überschreitet. Seine Grundmelodie malt aber das bestimmte Tanzbild handgreiflich genug:

In der darauf folgenden Sarabande führen die Oberstimmen mit dem Basse einen Canon in der Unterquinte durch. Die weitern Sätze sind 2 Bourées, eine Polonaise, bei der Bach ausnahmsweise eine Tempobezeichnung angiebt: »Moderato« ein sicheres Zeichen, dass er darauf besonderen Werth legte; eine Menuett und eine keck dahin flatternde Badinerie. Die Hmoll-Suite hat als künstlerischer Beitrag zur Culturgeschichte noch ihren Nebenwerth. Das geschniegelte, fein abgezirkelte Wesen der eigentlichen »Gesellschaft« in der Zeit des Reifrocks und der Perrücke mit Zöpfchen ist hier so fein und mit einem so behaglichen Humor gezeichnet, als es nur

jemals ein Chodowiecki gekonnt hätte. Den Verfasser der Matthäuspassion, den Schöpfer der protestantischen Kirchencantate zeigt die H moll-Suite von einer seltneren Seite, als einen vollendeten Kenner und Darsteller höfischen Geistes und höfischer Künste, als einen Weltkundigen, der die Etiquette bis auf den unscheinbarsten pas beherrschte.

Die beiden andren Suiten Bachs stehen in D dur und sind beide in Leipzig geschrieben, möglicherweise für den Telemann'schen Musikverein, einen der Vorläufer des jetzigen Gewandhausconcerts, den Bach von 1729—36 dirigirte. Dass Bach in Leipzig als Suitencomponist volksthümlich geworden war, beweist die von Spitta dem »Tableau von Leipzig im Jahre 1783« entnommene Mittheilung, in der es bei der Schilderung der Kirmess zu Eutritzsch heisst: »Das Chor Musikanten streicht wacker zu; debütirt mit Sonaten von Bach und schliesst mit Gassenhauern.« Diese Sonaten können nur die Orchestersuiten oder Theile daraus gewesen sein. Bei den gewöhnlichen Orchestermusikern war und blieb »Sonate« der Universalname für mehrsätzige Compositionen jedweder Art.

J. S. Bach D dur-Suite (Nr. 3).

Die erste dieser beiden D dur-Suiten ist auch heute wieder populär. Wir wollen nur die Anfangstacte ihrer Ouvertüre hersetzen:



Das Weitere, die in heiterster Kraft dahin schäumende Fuge, die entzückende in selige Abendstimmung getauchte Air die energischen Gavotten und was noch dazu gehört: Bourée und Gigue, das Alles steht jedem Musikfreund mit der losen Skizze vollständig vor der Erinnerung. Es ist fast unvermeidlich diese Musik, die aus dem frischesten Quell entsprungen ist, sich zu merken. Ein äusserst

glücklicher Griff war es, dass Mendelssohn (im J. 1838) gerade mit diesem Werke den als Orchestercomponisten ganz vergessenen Grossmeister in den Gewandhaussaal und damit in das Concertleben der Gegenwart zurückführte. »Er wiegt uns sammt und sonders auf dem kleinen Finger« schrieb Schumann unter dem frischen Eindruck der Aufführung dieser Suite.

J. S. Bach
Ddur-Suite
(Nr. 4).

Die andre Suite in D dur hat unter der Berühmtheit ihrer Schwester ein wenig zu leiden. Seit 1881 liegt sie in einer stattlichen Partitur-Ausgabe vor, welche die um die Instrumentalwerke Bachs verdiente Verlagsanstalt von C. F. Peters durch den bewährten Roitzsch hat besorgen lassen. Es scheint aber, dass davon ein spärlicher practischer Gebrauch gemacht wird. Und doch ist sie in doppelter Beziehung sehr interessant: einmal durch ihren Eigenwerth, zweitens durch den Vergleich mit der andren D dur-Suite, der in der Ouvertüre wenigstens sich aufzwingt. Hier ist die Verwandtschaft der beiden Werke eine eminent nahe; im langsamen Satze sind die Motive nahezu identisch, nur in der Behandlung unterscheiden sie sich. Man kann der unbekannten Suite den Vorzug geben, wenn man dem Klang der Instrumente nach urtheilt. Sie ist pompöser besetzt (3 Oboen und Fagott) und der durchgeführte Wechsel der Chöre: (a) Geigen, b) Holzbläser, c) Trompeten mit Pauken) hat einen Reiz antiquarischen und auch materiellen Charakters. Die Fuge in der Ouvertüre mit diesem Thema:

ist von Bach in der Weihnachts-Cantate »Unser Mund sei voll Lachen« zum Chore umgebildet. Bach liess die Instrumente wie sie waren und componirte Singstimmen darüber hinzu. Die weiteren Sätze dieser zweiten D dur-Suite sind Bourée I und II (die zweite mit einem obligaten Fagottsolo), Gavotte, Menuetto con Trio und ein »Réjouissance« benannter Finalsatz. Die Instrumentirung in dieser ganzen Suite ist mit besonderem Bedacht ausgeführt; ein Theil der Wirkung der Composition fällt

in ihren Bereich allein. Für die moderne Praxis macht allerdings der Trompeterchor grosse Schwierigkeiten, Schwierigkeiten, die noch bedeutender sind als die (in den Originalstimmen wenigstens) gefürchteten der bekannten D dur-Suite Nr. 3.

J. S. Bach Brandenburgische Concerte.

Auch von den sogenannten Brandenburgischen Concerten, welche Bach, sechs an der Zahl, im Jahre 1721 dem Markgraf Christian Ludwig dedicirte, lassen sich die ersten vier der Orchestermusik überweisen. Sie sind theils als Suiten geformt wie das erste, theils als dreisätzige wirkliche Concerte im italienischen Style. Alle enthalten eine Fülle prächtiger Musik: heitere Geschichten, Schwänke und romantische Schwärmereien und zeigen Bachs Originalnatur namentlich nach Seite der Instrumentirungskunst in ihrer ganzen Unerschöpflichkeit und Kühnheit. Da giebt es Menuetts, von zwei Hörnern und Oboe vorgetragen, ganze Concerte wo die Bratschen die Solisten sind, andere wo alle Geigen dreistimmig geführt sind. Das Concertino erscheint in mannigfaltigsten Mischungen. Leider aber sind diese herrlichen Werke unsern modernen Orchestern so gut wie entzogen: Wir haben keine Quartgeigen, keine Violas da Gamba und vor Allem keine Hörner und Trompeten, mit denen sich diese hohen Bravourpartien ausführen liessen.

Nach Bach und Händel tritt die Suite in den Hintergrund. Sie erscheint nur noch im Gelegenheitsdienst der Orchester bei Ständchen, Serenaden, Morgenmusiken Gartenconcerten und andern musikalischen Aufwartungen im Freien. Der kältere Norden war ihr damit so gut wie verschlossen. Es sind hauptsächlich süddeutsche und östreichische Componisten, bei denen sie in der Form der Divertissements und Cassationen fernerweit eine mässige künstlerische Pflege findet. Im Concertsaal gelangte die dreisätzige Sinfonie zur Meisterschaft, nachdem sie bis dahin ihre hauptsächliche Verwendung als Opernouvertüre gefunden. Die dramatischen Componisten behandelten die die Oper einleitende Sinfonie

häufig — aber nicht ausnahmslos — en bagatelle. Dem ersten Satze, dem Hauptallegro, wurde durchschnittlich eine gewisse Sorgfalt zugewendet, und ganz allmählich und natürlich wuchs er in grössere Formen und in einen bedeutenderen Charakter hinein. In der Verarbeitung des ursprünglich einzigen Themas ging man bis zur Fuge vor und zu dem einen Thema gesellten sich im Laufe der Zeit Nebenmotive. Schon im Jahre 1698, in der Ouvertüre zur Sesostris des M. A. Bononcini, treffen wir im ersten Allegro auf einen Ansatz zu einem zweiten Thema. Es waren aber in der Oper der Sinfonie durch Tradition Grenzen der Entwickelung gesetzt. Eine freie Entfaltung im Ausdruck stiess leicht an. Als Graun in seiner Ouvertüre zum Lucio Papirio das fugirte Allegro dem Charakter des Helden angepasst und durchweg in einem ernsten, strengen Tone gehalten hatte, vermerkte Friedrich der Grosse diese Abweichung vom feststehenden Brauche keineswegs gnädig. Als um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland die Studenten sich der Instrumentalmusik annahmen und ihre »collegia musica« gründeten, entwickelte sich bald ein reicheres, selbständiges Concertwesen. Auf dieses gestützt emancipirt sich von jetzt ab die Sinfonia von der Oper. Auch das begleitete Lied wird um diese selbe Zeit selbständig. In einem Breitkopf'schen Catalog vom Jahre 1762 sehen wir die Sinfonie bereits als einen selbständigen und schon ziemlich bedeutenden Verlagsartikel. Dieser Catalog nennt gegen 50 Sinfoniecomponisten, von denen keiner weniger als 6 Werke gebracht hat. Noch sind die Operncomponisten dort vertreten. Wir bemerken Jomelli, Galuppi und Gluck; auch Hasse und Holtzbauer, welchem letzteren 205 Sinfonien zugeschrieben werden. Aber die Mehrzahl der dort angeführten Sinfoniker hat mit der Oper nichts zu thun. Sie repräsentiren den ersten Stamm einer neuen Gattung von Tonkünstlern, welche ohne Beziehungen zu Oper oder Kirche leben und schaffen. Italien und England treten bei dieser Wendung zurück und die Deutschen rücken — zunächst von Mannheim aus, wo Cannabich,

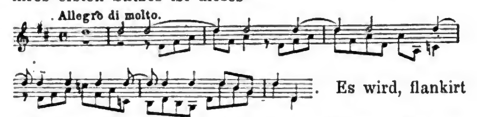
Filtz, der ältere Stamitz*) und Toska fleissig Sinfonien schrieben — in die erste Linie vor. Festgestellt wird Deutschlands Vorrang von Joseph Haydn, mit dem zugleich in der Orchestermusik selbst eine wichtige Entwickelungsfrage zum Abschluss gelangt: Die Sinfonie tritt endgültig an die Spitze der Gattungen. Dieser doppelte Sieg Haydn's beruhte auf der Originalität und freien Unbefangenheit, mit welcher er die Sinfonie behandelte. Er trug kein Bedenken in den altehrwürdigen Räumen Witze und Quersprünge zu machen und setzte, gleich Rousseau, die Natürlichkeit über das Herkömmliche. Die Blüthezeit und die Herrschaft der deutschen Instrumentalmusik beginnt. Es giebt einige Künstler, welche Haydns sinfonische Reform vorbereitet haben. Von Ausländern ist dies der Mailänder Giov. Batt. Sammartini, der Lehrer Glucks: (1700—1770) eine originelle, Hadyn an Fülle guter Einfälle, an Munterkeit und Beweglichkeit nahezu erreichende, an Bildung und künstlerischer Beherrschung schwächere Musikernatur. Von seinen Sinfonien sind (nur) 24 in Paris bei Leclerc i. J. 1767 gedruckt erschienen. Als der im Sinfoniefach gleichfalls productive und als Operncomponist bekannte Böhme Mysliweczeck in Mailand zum ersten Male Sinfonien von S. hörte, rief er aus: »Ich habe den Vater des Haydn'schen Styls entdeckt«. Dass Sammartinis Sinfonien in Wien und in den östreichischen Hauscapellen bekannt waren, scheint keinem Zweifel zu unterliegen. Das Vorbild, zu welchem sich Haydn selbst bekannte, ist aber nicht Sammartini, den er schlechtweg einen »Schmierer« nannte, sondern Ph. Emanuel Bach, des grossen Sebastian zweiter Sohn, unter dem Zunamen der »Hamburger Bach« von Brüdern und Verwandten unterschieden. Ph. Em. Bach ist weder durch Grösse

*) Von den Arbeiten des älteren Stamitz und Cannabichs, der bedeutendsten zwei Mannheimer, ist nur ganz wenig gedruckt. Von Cannabich liegen auf der Münchner Staatsbibliothek allein 70 Sinfonien in Ms., darunter eine (in *C*) für zwei Orchester.

noch durch Menge der Gedanken ausgezeichnet; er hat aber nichts destoweniger für die Geschichte der Musik als Stylist eine Bedeutung ersten Ranges. Er erfand eine neue Art der thematischen Durchführung, die hinter der Fuge und den andern strengen Formen der Nachahmung an Gründlichkeit zurückstand, sie aber an Schmiegsamkeit und Beweglichkeit bei weitem übertraf und dem Spiele der Laune und des Augenblicks anch in den grösseren Formen einen bequemen und allezeit offnen Zutritt gestattete, ohne dass dabei die Darstellung — wie dies in der nordisch niederländischen Instrumentalschule früherer Zeit der Fall war — der Gefahr phantastischer Willkür verfiel. Neben seinem Lehrbuch »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen« hat Bach am nachhaltigsten durch die Pianofortecompositionen gewirkt, die in grossen und kleinen, schweren und leichten Formen seiner fleissigen Feder in Menge entflossen. Aber System und Geist seiner Kunst kommen in den Sinfonien, die er schrieb, gleich klar zum Ausdruck. Ueberdies enthalten die Sinfonien Bachs in der Orchesterbehandlung Elemente, die für die weitere Entwickelung der Gattung von Wichtigkeit wurden.

Ph. E. Bach Sinfonien.

Von den 18. Orchestersinfonien, welche Ph. E. Bach nachweislich componirt hat, sind die letzten vier im Jahre 1776 entstandenen, allein in Druck gekommen (Leipzig, Schwickert 1780). Es sind dieselben, welche Espagne i. J. 1860 bei Peters in Leipzig neu herausgab. Die erste derselben ist heute wieder bekannter: Das Hauptthema ihres ersten Satzes ist dieses



Es wird, flankirt von einigen ziemlich unbedeutenden Seitenmotiven, zu einem Satze von ungefähr 200 Tacten Länge ausgeführt, in welchem man die drei Theile des Sonaten-

satzes: Themengruppe, Durchführung, Repetition, klar unterscheiden kann. Dieser erste Satz modulirt in den Schlusstacten nach Esdur, der Tonart des zweiten Satzes, einem Larghetto in dem weichen, zu Thränen bereiten Style des 18. Jahrhunderts. Mit dem Klange der geliebten Flöten tritt das Thema des Satzes ein:



. Ein Presto in 3/8 Tact

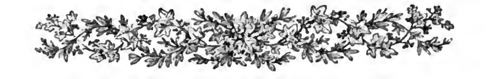
etc.

sausenden Laufs, nur selten durch einen ernsteren Einfall gehemmt, führt die Sinfonie zu Ende. Diese Scarlattische Grundform und auch der seelische Typus der D-dur-Sinfonie kehrt in den anderen wieder: geistreiches, lebendiges und sprühendes Finale, anziehendes oder erträgliches Larghetto und ein verwunderlicher Hauptsatz. Denn es ist verwunderlich, wie diese Hauptsätze der Sinfonien des Hamburger Bach im letzten Grunde doch ziemlich inhaltlos verlaufen. Sie setzen alle mit einem wunderbaren Schwung ein; mit gewaltiger Kraftanstrengung stürmen sie von Anlauf zu Anlauf, geberden sich in Trillern und allerhand ungewöhnlicher Melodik nicht selten ganz apart und absonderlich. Aber sie zerplatzen wie Seifenblasen ohne Spur und Resultate. Es stellt sich diesen heroischen Versuchen nichts Wichtiges entgegen, der Zug geräth in Tändeleien und streift am Bedeutenden flüchtig vorüber; das Ganze kommt nicht über das Phantastische hinaus und bleibt ein brillantes Feuilleton. Als die gedanklich bedeutendste der vier Sinfonien erscheint uns die zweite in Fdur.

Die einzelnen Sätze suchte Ph. E. Bach, abweichend von dem Brauche der italienischen Opernsinfonie, dadurch enger aneinander zu ketten, dass er mit dem ersten in den zweiten, mit diesem zu dem dritten überleitete, zuweilen ohne Pause von dem einen in den anderen hineinging. Die Besetzung seiner vier Sinfonien ist die

gleiche: Streichorchester, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotts und Flügel. Sie verweist auf specifisch hamburgische Verhältnisse jener Zeit hin: ein starkes, mit virtuosen Kräften ausgestattetes Violinenensemble und ziemlich mässige Bläser. Der Flügel ist in jener Zeit bereits eine entbehrliche Zuthat. Interessant und Schule machend wirkte Bach durch die Behandlung der Instrumente. Unter ihnen herrscht im Vergleich zur älteren Weise volle Freizügigkeit, und sein Orchester formirt sich fortwährend anders und vollzieht die Evolutionen der neuen Aufstellungen mit einer Leichtigkeit, die der älteren Praxis fremd war. Auch Bach kennt das Concertino noch, er giebt dem bekannten Bläsertrio gern die zweiten Themen im Hauptsatz. Aber auch jedes andere Instrument besitzt bei ihm die Solistenqualification und ist jeden Augenblick bereit, von ihr Gebrauch zn machen. Die solistische Führung geht tactweise von der Oboe zur Flöte, von einem Chor zum andern, während man früher bei solchem Wechsel etwas umständlicher war.





II.

J. Haydn, Mozart, Beethoven.

Es ist zweifelhaft ob Haydn, als er selbst Sinfonien zu schreiben begann, andere als Klaviercompositionen des von ihm verehrten Hamburger Meisters kannte. Worin er ihm gleicht, das ist ausser der Verwandtschaft im Temperament, in der Munterkeit und Heiterkeit des Geistes: die Freiheit im Ausdruck und die leichtere Beweglichkeit im Satzbau. Wenn wir aber im Uebrigen nach Mustern und Anregungen für die Neuerungen suchen, welche Haydn in der Sinfonie vornahm, so können wir sie auch und wahrscheinlicher, als in den Sinfonien von Ph. E. Bach, auf dem Gebiete der Volksmusik und der Suite finden. Das Menuett, das Haydn endgültig der Sinfonie einverleibte, kam direct aus der östreichischen Tanzmusik, und für den Ausbau des kurzen langsamen Satzes zum hochgewölbten breiten Adagio liegen in der Kunstsuite die ermunternden Muster vor. Man prüfe nur das Andante des zweiten Brandenburgischen Concerts von S. Bach oder die beiden ruhigen Sätze, das Larghetto und das Largo im zweiten der Händel'schen Concerti grossi. Zudem gehört Haydn zu jenen genialen Erfindernaturen, bei denen man vergeblich der Gesammtheit der Quellen nachzuspüren sucht, aus welchen sie für ihre Ideen schöpften. Dass auch die Oper

befruchtend auf Haydns Sinfonienbau einwirkte, würde namentlich an seinen Adagios nicht zu schwer sich nachweisen lassen.

Dem inneren Werthe seiner Reform gab Haydn durch eine sehr fleissige Production einen fördersamen Nachdruck. C. F. Pohl greift sehr niedrig, wenn er in seiner vorzüglichen Biographie die Zahl von Haydns Sinfonien auf mehr als anderthalbhundert schätzt. In seiner ersten Zeit liess sich Haydn zum Componiren drängen und schrieb dann sehr schnell. Die Mehrzahl seiner Jugendsinfonien entstand serienweise: sechs Stück auf einem Sitz! Sie wurden in demselben en-gros-Style angehört. Noch gegen das Ende des 18. Jahrhunderts kam es im Gewandhause vor, dass in einem Concert 3 Sinfonien gespielt wurden. Die Capelle, welcher Haydn die ersten Sinfonien zudachte, wird von Pohl als klein bezeichnet. Sie war im Streichorchester schwach besetzt, (die Bratschen gehen in der Regel mit den Bässen in der Octave zusammen), Trompeten und Pauken sind selten, Clarinetten und Posaunen gar nicht verwendet. Als merkwürdige Ausnahme erscheinen englische Hörner. Aber Flöten, Oboen, Fagotte und Hörner sind immer dabei. Und in einem solchen Falle sprach man, wie die Aufschrift auf G. Benda's Sinfonien beweist, — in Norddeutschland wenigstens — zu jener Zeit schon von einem »grossen Orchester«. Die kleine Hälfte aller dieser früheren Sinfonien H.s ist noch dreisätzig und die Sätze sind kurz. Die erste, welche im Jahre 1759 entstand, als Haydn in der Nähe von Pilsen Musikdirector der Hauscapelle beim Grafen Morzin war, hat ganz die Masse der italienischen Ouvertüre: die Allegri 86 und 81 Tacte, der langsame Satz 78. Seine zweite Sinfonie aber, (»le midi«) die Haydn 1761 in Eisenstadt schrieb, (sie ist fünfsätzig) bringt gleich etwas Ausserordentliches: ein Adagio in der Form des Recitativs! Diese Erscheinung, die in den phantastischen Orgelstücken Buxtehudes und seiner Schule ihre hauptsächlichsten Vorläufer hat, zeigt auf einen eigenthümlichen Zug Haydns: die Hin-

neigung zu einem dramatischen oder poetischen Plan für seine Sinfonie. Haydn hat diese Neigung noch in späteren Jahren ausdrücklich bestätigt, als er dem Maler Griesinger bemerkte, dass er in seinen Sinfonien gern einen »moralischen Charakter« geschildert habe. Auch die programmartigen Titel, die vielen seiner Sinfonien von ihm selbst oder von Andern gegeben wurden, stehen mit dieser Thatsache im Einklang: Wir haben da einen Torso der »Tageszeiten« in den drei Sinfonien: le midi, le matin, le soir, einen »Philosoph«, einen »Zerstreuten«, eine Abschiedssymphonie, Lamentation, Maria Theresia, la Passione, »der Schulmeister«, »Feuersymphonie, La chasse, L'ours, la Poule, la Reine, Kindersymphonie, Militärsymphonie und noch andere sinfonische Werke, die zum Theil in das Bereich der Programmmusik gehören. In Wien und in dem sinnlich lebhaften Süddeutschland war die durch Kuhnaus »biblische Sonaten« inaugurirte Tendenz: der Instrumentalcomposition bestimmte Vorgänge unterzulegen, anscheinend sehr beliebt. Auch Haydns Jugendfreund, der Componist vom »Doctor und Apotheker«: C. Ditters v. Dittersdorf gehört ihr mit seinen zwölf Sinfonien zu Ovids Metamorphosen an. In Mitteldeutschland ist sie durch die Sinfonie »la chasse« des Jenaer Stamitz, in Italien mit Tessarinis »la stravaganza« vertreten. Ein zeitweiliges Ende fand sie erst durch Beethoven. Von Haydns früheren Beiträgen zur Programmmusik ist die sogenannte Abschiedssinfonie am bekanntesten geworden, vermuthlich ihrer Entstehungsgeschichte wegen. Dem Fürsten Esterhazy fiel es im J. 1772 plötzlich ein, die Capelle zwei Monate länger als gewöhnlich auf seinem Sommerschloss behalten zu wollen. Da entschloss sich Haydn für seine Musiker eine Bittschrift einzureichen, und zwar eine musikalische. Eines Abends wurde der Fürst damit überrascht. Es war die Abschiedssinfonie, ein Werk in fünf Sätzen, das in den ersten drei ebenso verläuft, wie die viersätzigen Sinfonien Haydns aus späterer Zeit. Mit

J. Haydn Abschiedssinfonie.

dem vierten beginnt die Pantomime. Er ist ein rasches Finale, in dessen Thema



— wenn der Satz sich schon auf die Affaire mit bezieht — man vieleicht die beiden Parteien der geschädigten Capelle, die klagenden und die wüthenden, räsonnirenden, erblicken kann. Die Musik wickelt sich sehr hastig hin; zu einem zweiten Thema kommt es nicht und ehe man es vermuthen und für gut finden kann, wird abgebrochen: Ein Adagio von mildem Tone, bittenden oder begütigenden Charakters, — äusserlich den zweiten Satz der Sinfonie gleichend — setzt ein



Es kommt zu sehr freundlichen Tönen. Nach 30 Tacten steht in der Partitur beim zweiten Horn: »si parte«. In Esterhaz legte der Spieler hier seine Noten zusammen, löschte die Lichter am Pulte aus und ging weg. Bald darauf verschwand in derselben Weise der Flötist; ihm nach der erste Hornist, die Oboebläser u. s. f. Das Orchester ward dunkler und leerer. Zuletzt blieben nur noch 2 Geiger übrig, die den Satz mühsam zu Ende bringen und durch schläfrige Wiederholungen zu erkennen geben: »Wir können auch nicht mehr«. Der Fürst verstand die originelle Adresse, ging ins Vorzimmer, wo sich die Musiker inzwischen versammelt hatten, und sagte lächelnd: »Haydn, morgen können die Herren reisen«. Der originelle Künstlerstreich sprach sich bald herum und kam von den achtziger Jahren ab wiederholt in Zeitungen und Bücher. Haydn soll später auch eine Einzugssinfonie geschrieben haben, in der die Musiker nach einander eintreten, Lichter anbrennen und zu spielen anfangen. Nachweislich ist die Idee der Abschiedssinfonie

— englisch heisst sie candle overture — in dieser umgekehrten Richtung von Dittersdorf und Pleyel ausgenützt worden. Mendelssohn, der sie im Februar 1838 ins Gewandhaus zu Leipzig brachte (in einem historischen Concerte), nennt sie in einem Briefe an die Schwester Rebecca »ein curios melancholisches Stück«. Aehnlich schildert Schumann und vor ihm Rochlitz den Eindruck von Hören und Zusehen. Heute pflegt man die Sinfonie in der Regel nach der André'schen Ausgabe auszuführen, die nur die zwei letzten Sätze enthält, und zwar nach Emoll transponirt. Das Original steht in Fismoll, einer für Orchestercompositionen sehr wenig gebrauchten Tonart.

Im Uebrigen ist von den Sinfonien Haydns, welche in den ersten beiden Jahrzehnten seiner Componistenlaufbahn entstanden, heute nur wenig bekannt, was zum Theil mit an der Form ihrer ersten Veröffentlichung liegt.

Haydn, als er später einen thematischen Katalog anlegte, war selbst über Echtheit und Entstehungszeit einzelner Jugendsinfonien unsicher. Glücklicherweise haben wir nächstens eine kritische Gesammtausgabe der Werke Haydn's zu erwarten. Einstweilen hat Carl Bank sich kürzlich das Verdienst erworben uns sechs der schönsten von Haydns Erstlingen in einer innerlich und äusserlich vorzüglichen Ausgabe*) wieder zuzuführen. Auch »le midi« ist darunter. In der Zeit, wo sich Haydn dem höchsten Punkte seiner Meisterschaft näherte, können wir ihn bequemer verfolgen. Zu nennen ist hier ausser den ältern Sammlungen (Bote und Bock, André) die Wüllner'sche Sammlung**), welche in 6 Nummern ein Bild der Entwickelung des Meisters in dem bedeutenden Jahrzehnt 1775-1785 giebt. Den ideellen Abschluss dieser Periode bilden die sogenannten 6 Pariser Sinfonien, welchen auch die von Wüllner neu aufgelegte Oxford-Sinfonie noch zuzurechnen ist. Als die Krone von Allem, was bis dahin auf dem sinfonischen Gebiete geschaffen war,

*) Leipzig, F. Kistner.
**) Leipig, Rieder-Biedermann.

pflegt man bekanntlich die sogenannten 12 englischen Sinfonien zu betrachten, welche Haydn für die von ihm selbst geleiteten Concerte in Hannover Square Room zu London componirte.

Eine besondere Bedeutung hat unter allen Ausgaben Haydn'scher Sinfonien bisher die Partitur-Ausgabe von Breitkopf & Härtel gehabt. In ihren 14 Nummern war für die Praxis der unsterbliche Theil des Sinfonikers Haydn zusammengefasst. Sie enthält auch zwei von den Pariser Sinfonien. Es sind dies die Nummern 10 und 13, Compositionen, die manchen Zug offenbaren, den der Meister nicht jede Stunde blicken liess. Wir rechnen dahin in der ersten den langsamen Satz, den Haydn selbst als Capriccio bezeichnet hat. In ihm handelt es sich um einen an Episoden reichen Strauss mit unliebsamen Launen und Grillen, wie sie zum Glück im Allgemeinen der Phantasie des Componisten fern zu bleiben pflegten. Die andere, die Nummer 13, interessirt uns besonders durch ihren Satz, dessen Thema

J. Haydn Sinfonien.

Sinfonie Nr. 10 (Breitk. & H.).

J. Haydn Sinfonie Nr. 13 (Breitk. & H.).

p *pp*

sehr viel Aehnlichkeit mit dem im Finale von Beethovens achter Sinfonie hat. Noch überzeugender drängt sich die Verwandtschaft auf, wenn man Charakter und Durchführung der beiden Sätze vergleicht. Hier wie dort: der unaufhaltsame Zug, das tarantellenartige Fortstürmen, hier wie dort die plötzlichen, verblüffenden Rückungen der Modulation, die frappanten Gegensätze in der Dynamik! Die übrigen 12 Sinfonien der genannten Ausgabe sind die berühmten englischen. Bilden sie an und für sich schon eine Elite, so thun wir doch gut auch noch unter ihnen eine engere Wahl zu treffen. »Echter Haydn« sind sie wohl Alle; aber um sich den richtigen Begriff auch vom »ganzen Haydn« zu bilden, muss man unter ihnen unterscheiden. Da sind denn die Nummern 1, 2, 6, 11 und 12 den übrigen

bedeutend voranzustellen. Sie sind die inhaltlich reicheren, diejenigen, in welchen der Tonpoet den Weg zum Paradiese sich weniger leicht macht, wo er kämpft und zweifelt und wo der heitere Grundton seiner lebensvollen Bilder durch tiefe und bedeutende Schatten die vollere und nachhaltigere Resonanz erhält. Sie sind mit einem kurzen Wort — das man nicht missverstehen wolle — moderner als die andern, in welchen die Scala der Freude virtuos und mit immer neuen Nüancen aber doch so abgespielt wird, dass wir uns ab und zu nach einem Gegenmotiv sehnen. Letztere sind — und wie wir glauben mit Unrecht — in der Kunstgeschichte zum Träger der Haydnschen Kunst gemacht worden und dieser Umstand hat dahin geführt, dass vom »Vater Haydn« mit einer Vertraulichkeit gesprochen wird, die über ihre gute Absicht hinaus sich zuweilen bis ins Unschickliche verirrt. Haydn, der als Künstler vom »Papa« viel weniger hat als der »Vater Wieland«, Haydn, der immer die Frische des Jünglings bewahrt und von Schwächen in seinen Werken nur die der Jugend zeigt! Formell stehen sich die beiden Gruppen, in welche wir seine Elitesinfonien theilen, ungefähr ebenbürtig gegenüber. Namentlich auf dem Gebiete, welches Haydn der Instrumentalmusik entdeckt, erobert und ausgebildet hat: der Kunst der motivischen Arbeit, der Auflösung der ganzen Gedanken in ihre kleinsten selbständigen Bestandtheile und der Entwickelung neuer grosser Bilder aus diesen Fragmenten — hier zeigen jene volleren und die leichteren Sinfonien, als ganze Gruppen verglichen, keine wesentlichen Unterschiede.

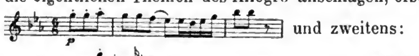
An der Hand jener Breitkopf'schen Partitur-Ausgabe, und ihrer Reihenfolge nachgehend, durchschreiten wir kurz die erste Gruppe:

Die erste Sinfonie in ihr ist die Nr. 1 (Es dur). Ihr Hauptsatz hat eine Einleitung, ein Adagio mit folgendem Thema:



J. Haydn Sinfonie Nr. 1 (Breitk. & H.).

Die Mehrzahl der Haydn'schen Sinfonien der späteren Zeit hat vor dem ersten Allegro eine solche feierliche, gedankenvolle, sinnende, träumende, romantische Einleitung. Das Tiefste, was an seiner Fantasie vorbeizog, wenn er das ihm vorschwebende oder schon fertige Werk mit einem eindringenden Seherblick mass, das fasste er in den Klängen solcher Einleitungen zusammen. Sie sind meist nach dem Charakter der Sinfonie, welche sie eröffnen, verschieden — jedenfalls etwas ganz Anderes als die immer im gleichen Typus auftretenden Einleitungslargi der französischen Ouvertüre. Es sind neue poetische Musikgebilde, die Nachahmer fanden. Auf Cherubini namentlich haben sie tief eingewirkt. Unter vielen solchen schönen Einleitungssätzen hat aber der hier in Betracht kommende zur Es dur-Sinfonie noch seine besondere Bedeutung. Haydn kommt auf ihn im ersten Allegro zweimal zurück. Das erste Mal erscheinen die ernsten Züge des Themas nach der ersten Fermate in der Durchführung im schnellen Tempo und nur für einen flüchtigen Augenblick; nach der Reprise führt es aber der Componist noch einmal in seiner Originalgestalt vor. Solches Zurückgreifen ist bei Haydn äusserst selten: es beweist in diesem Falle, wie wichtig das Thema an sich ist. Der Componist stand unter dem Banne desselben und gab sich in Folge dessen den heiteren Ideen, welche die eigentlichen Themen des Allegro anschlagen, erstlich:



und zweitens:

nur bis zu einem gewissen Grade hin. Der Satz bleibt viel mehr auf das Ernste und Grosse gerichtet, als man nach der ausgesprochen leichten und launigen Natur dieser beiden Führer erwarten sollte. In formeller Beziehung ist dieses Allegro der Normaltypus eines Sonatensatzes, wie er in dieser Regelmässigkeit bei Haydn nicht oft vorkommt. Da haben wir ein vollkommen ausgebil-

detetes zweites Thema: auch das obligatorische Tonalitätsverhältniss der beiden Themen — Tonica: Dominant — ist stricte eingehalten. Im zweiten Theile, dem sogenannten Durchführungstheil des ersten Satzes, neckt sonst Haydn die Zuhörer gern, bringt das Hauptthema in der Haupttonart, als wollte er die sogenannte Reprise beginnen, während es damit noch gute Weile hat. Hier aber hält er sich, unbeschadet aller Tiefe und Genialität, vollkommen schulgerecht. Ebenso normal verläuft der dritte Theil: die sogenannte Reprise dieses ersten Satzes. Es ist einfache Wiederholung des ersten Theils mit der üblichen Aenderung, dass das zweite Thema nun ebenfalls in die Haupttonart tritt, und sogar eine gekürzte Wiederholung. Nur die Einführung der Coda, der Moment, wo das Einleitungsthema wie ein Geist in die heitere Gesellschaft eintritt, steht ausserhalb und über jedem Usus und lehrt uns die Freiheit des Genies bewundern und respectiren. Eine Eigenthümlichkeit von Haydns Gedankenbau — das plötzliche Absetzen — die pointenreiche eindringliche, oft verblüffende Rhetorik, eine Frucht französischer Musikstudien — zeigt dieser Satz in besonderer Stärke: Er hat nicht weniger als sechs beredte Fermaten! In der Instrumentirung sind die Clarinetten zu bemerken, mit welchen sich Haydn erst in England näher befreundete.

Der zweite Satz ist ein Andante. Es beginnt mit folgendem Gedanken von dunkler Schönheit und einem im übermässigen Secundenschritte liegenden aparten Zug:



Aus ihm entwickelt sich ein längerer Gesang in der zweitheiligen Liedform, dem hierauf ein Alternativ mit marschartigem Charakter folgt. Durch Versetzung der obigen Melodie ins Dur und durch kleine rhythmische Varianten hat hier Haydn dem eben angeführten Thema ein vollständig anderes Bild abgewonnen.





Hauptsatz und Alternativ werden hierauf zweimal variirt. In der ersten Variation des Alternativs macht sich ein Violinsolo sehr bemerklich. Die zweite Variation imponirt durch einen gewaltigen Einsatz; zum ersten Male tritt hier in diesem Andante die gesammte Blasmusik, von Pauken begleitet, im kräftigsten Ton auf den Platz. Nach dem leise verhauchenden Ausgang des Violinsolos von doppelter Wirkung! Die Kunst der Variation, welcher wir schon in den Händel'schen Concerten, aber nur ganz vereinzelt, begegneten, tritt mit Haydns Sinfonien in ein neues Stadium. Ganz genial ist an dem Andante unsrer Sinfonie der Abschluss, die sogenannte Coda, welche nach der Fermate beginnt. Sie bildet ein freies Nachspiel zu den Variationen; ein poetisches Abschiedswort an die vorausgehenden Scenen, in welchem Alles, was an Gedanken und Empfindungen vorübergezogen ist, noch einmal kurz zusammengefasst und potenzirt erscheint. Die 16 Tacte von der überraschend einsetzenden Dominantharmonie auf *A* bis zum Wiedereintritt des Alternativs dürfen wir zu dem Genialsten und Eigenartigsten rechnen, was in der musikalischen Composition jemals erdacht worden ist. Nicht mit Unrecht haben Andere darauf hingewiesen, dass dieses Andante, und namentlich die hier erwähnte Episode der Coda, Beethoven beim Entwurf vom Trauermarsch seiner Eroica höchst wahrscheinlich als Muster vorgeschwebt hat.

Der dritte Satz dieser Sinfonie ist die Menuett: Ihr erstes Thema



lässt schon in ungewöhnlichen Wendungen der Melodik und Rhythmik ahnen, dass dieser Satz über den einfachen Tanzcharakter hinausgehen wird; thatsächlich ist er ein Charakterstück höheren Schlags und macht

bei allem Fluss und aller Einfachheit der Form eindringliche Abstecher in das Gebiet des Tiefsinnigen und Pathetischen, sich ungewöhnlicher Modulationsmittel bedienend. Die ausserordendliche Freiheit der Erfindung ist noch mehr als im Hauptsatze in dem Trio zu bemerken, hier namentlich an der Stelle, wo die Violinen, sehr launig aufgelegt, das Wort der Hörner weiterführen.

Das Finale ruht auf einem einzigen Thema:



. Ganz erstaunlich, welche Menge wechselnder und schön aneinander schliessender Bilder aus diesen wenigen Noten entwickelt werden! Es ist eine der grössten Leistungen contrapunktischer Kunst! Im Geist dieses Satzes sind entschieden Mozart'sche Züge bemerkbar. Wir begegnen solchen auch noch in andern von Haydns englischen Sinfonien. Sie legen in einer rührenden Weise von der Tiefe und Echtheit der edelsten Herzensfreundschaft und Liebe Zeugniss ab, welche der alte Meister zu dem jungen gefasst hatte. Der Tod Mozarts scheint sie nur noch inniger zu machen.

J. Haydn Sinfonie Nr. 2 (Breitk. & H.).

Auch in der Sinfonie Nr. 2 (D dur) scheint Haydn bei Mozarts Andenken zu verweilen. Er beginnt mit Don Juan und schliesst mit Figaros Hochzeit seinen ersten Satz. Es sind flüchtige sinnige Anklänge, wörtlich kaum nachweisbar, aber für das Gefühl nicht misszuverstehen.

Die Einleitung des ersten Satzes ist diesmal nur kurz, hat aber einen wunderbaren, plötzlich verschleierten Schluss. Von ihm zu dem durch eine Generalpause getrennten Allegro führt kaum eine Brücke. Das Hauptthema dieses Allegro ist folgendes:



. Es erhält mit dem Zutritt der Bläser eine fröhlich kräftige Gegenstrophe. Das endlich folgende

zweite Thema (Adur) scheint nur pro forma da zu sein und kehrt im ganzen Satze ein einziges Mal, an der gehörigen Stelle in der Reprise, wieder. Die Durchführung wird zum grössten Theil von dem oben eingeklammerten Motive des Hauptthemas getragen und erhält durch seine entschiedenen Rhythmen einen ziemlich streitbaren Charakter.

Das Andante dieser Sinfonie ist eins der interessantesten und für die Auffassung von Haydns geistiger Persönlichkeit, für das Verständniss seines Kunstglaubens ein wichtiger Beitrag. Zu Grunde liegt dieser Composition ein etwas erweiterter Liedsatz mit folgendem Hauptvers:



Er wird verschiedentlich variirt. Doch nicht diese Variationspartien sind das Hauptelement der Composition, sondern die freien Zwischensätze, in denen sich ein Fond von Leidenschaft auslebt, welcher die Bekenner des »gemüthlichen Vater Haydn« einigermassen erschrecken muss. Immer wieder werden diese stürmischen Ausbrüche einer heftigen trüben Empfindung unterdrückt, zurückgedrängt und abgebrochen. Beschwichtigend, zuweilen gewaltsam und halb ironisch, kehrt der Componist zu dem oben citirten Friedensmotiv zurück. War es Furcht vor dem Dämonischen, Respect vor der künstlerischen Etiquette, die Haydn zu dieser Führung dieses Satzes bestimmten, oder war sie durch einen besonderen Programmvorwurf bedingt, der verschwiegen blieb? Es liegen Räthsel in diesem Satze, die aber glücklichweise die rein menschliche und künstlerische Wirkung des lebensvollen, erregten Seelengemäldes nicht beeinträchtigen.

Die Menuett dieser Sinfonie ist eine der wuchtigsten die vorkommen und sehr mannigfaltig in ihren Bildungen: grotesk und intim, drohend und neckisch zugleich; reich an formell ungewöhnlichen Erscheinungen: Rieseninter-vallen, Paukenwirbel mit Crescendo, Generalpausen und

Generaltrillern. Das Trio bleibt durchaus zart, mädchenhaft im Blick und fröhlich einfach geschmückt.

Das Finale beginnt à la Musette



Sehr leicht möglich, dass dies eine echte Nationalmelodie ist, diesmal jedoch entschieden keine slavische, was des Constatirens augenblicklich werth scheint. Denn bekanntlich ist Haydn kürzlich, allen gelehrten Ernstes, als Kroate reclamirt worden. Gegen das sehr fröhliche Treiben, welches sich auf Grund dieses Themas im Finale entwickelt, bildet das bedeutsam ausgestaltete zweite Thema einen herrlichen Contrast.



Es wirkt, als wenn ein glücklicher Mensch, mitten in der rauschenden Festesfreude, einen frommen und dankbaren Blick nach dem Sternenhimmel würfe, und erscheint uns als die Perle in der durch und durch genialen Sinfonie!

J. Haydn Sinfonie Nr. 6 (Breitk. & H.).

Die Sinfonie Nr. 6 (G dur) wird mit einer Einleitung eröffnet, in welcher die »Jahreszeiten« ihren Schatten vorauswerfen. Das erste Allegro dieser Sinfonie ist knapp und gedrungen. Sein erstes Thema



läuft schon nach vier Tacten aus dem üblichen leisen Anfang in den sausenden und brausenden Chor ein, der in den meisten Fällen das zweite Glied oder die Reserve des Hauptthemas zu bilden pflegt. Das zweite Thema, im Satz zu keiner Bedeutung gelangend, wird wieder, wie so oft bei Haydn, mit einigen Geigenaccorden präludirt, die uns in die idyllische Sphäre der Harfen- und



Guitarrenmusik versetzen. Die Durchführung ist knapp gehalten; das oben eingeklammerte Achtelmotiv liefert ihr den grössten Theil des Materials. Der berühmteste Satz dieser Sinfonie ist das Andante. Sie heisst nach ihm die Sinfonie mit dem Paukenschlag. Haydn hatte sich den Scherz gemacht, eine sanfte, erst *p*, dann *pp* gehaltene Melodie  mit einem kräftigen Accord des vollen Orchesters abzuschliessen, wie man sagt, weil er gegen sein Londoner Concertpublicum den Verdacht zeitweiliger Zerstreutheit hegte. Der an und für sich sehr billige Scherz gefiel ganz ungemein und ist wiederholt nachgebildet worden u. a. von Carl M. v. Weber in der Ouvertüre seines ebenfalls für London bestimmten »Oberon«. Das Thema wird dann in vier Variationen durchgeführt, die ausgezeichnet unter einander verbunden sind. Besondere Aufmerksamkeit verdient der unvermuthete Uebergang nach Es dur in der zweiten und der schöne Gesang, welchen in der dritten Oboen und Flöten dem in den Geigen herschreitenden Hauptthema entgegenstellen. Die Coda hat wieder einschlummernden Charakter.

In der sehr gestaltenreichen Menuett ist das Trio diesmal nicht als Gegensatz, sondern als Ergänzung behandelt. Die anmuthig hinflatternde Hauptmelodie des letzteren tragen Violine und Fagott zusammen vor, eine Octavverdoppelung, die Haydn namentlich in dem Menuett und in den zweiten Themen der Ecksätze auch in andern Formen gern anwendet. Die Heimath dieser Instrumentationsweise ist eine entschieden volksthümliche.

Das Finale giebt sich der fröhlichen Laune anfangs nur mit Vorbehalt hin: sein Hauptthema



hat einige sentimentale Elemente. In der Führung des Satzes

ist die Ueberleitung zur Reprise bemerkbar; das Hauptthema kommt einigermassen unvermuthet, aber als willkommner Retter aus Irrfahrt und Oede.

J. Haydn Sinfonie Nr. 11 (Breitk. & H.).

Die 11. Sinfonie (Gdur) ist die sogenannte Militärsinfonie. Sie verdankt diesen Beinamen ihrem zweiten Satze: einem Allegretto, das auf Grund einer (von Haydn bearbeiteten) französischen Romanzenmelodie ein inhaltreiches Tonbild entrollt, dem man kriegerische Unterlagen wohl ansehen kann. Es ist eine Art Abschiedsstimmung in der freundlich sinnigen Marschweise, welche die Chöre des Orchesters nicht müde werden einander zuzusingen. Dann kommt plötzlich das Thema in Moll; der Satz erhält einen Mitteltheil, durch welchen grosse Schatten ziehen, der ernst stimmt und die Trauer streift: »Heute roth — morgen todt!« Unverkennbar ausgeprägt tritt der militärische Charakter des Satzes gegen den Schluss vor: Abendstimmung: die Romanze verklingt: Da ein Trompetensignal, dass im Orchester augenscheinlich grosses Aufsehen und Allarm erregt. In der Instrumentirung dieses Andante ist der grosse Apparat von Schlaginstrumenten für die besondern Tendenzen Haydns an dieser Stelle bezeichnend: Ausser den Pauken: Triangel, Becken und grosse Tommel! Einen eigentlichen langsamen Satz enthält diese Sinfonie nicht; ähnlich wie Beethovens achte.

Der Hauptsatz beginnt nach einer prächtigen Einleitung, die auch eine Stelle pathetischer Erregung hat, mit folgendem Thema von Oboen und Flöte allein vorgetragen:



Ehe es noch zu einem zweiten Thema kommt

passiren wir bereits Partien eigenartigster Erfindung. Die Stelle, wo nach der Reprise des Themas in der Dominant, Geiger und Bläser echt träumerisch unschlüssig mit den zwei Noten spielen und sich dann im Forte heroisch aufraffen, gehört dahin. Darauf unmittelbar setzt das zweite Thema, wieder wie von Guitarrenklängen präludirt, ein. Es ist eine Melodie von echtem Wiener Blut, die zum flotten Marsch einer Infanteriekolonne ganz gut passt:



Dieses den Radetzkymarsch vorauskündende Thema lässt aber den Schwung nicht ahnen, der im Orchester losbricht, nachdem sich die Bässe der tändelnden Weise bemächtigt haben. Die Durchführung des Hauptsatzes ruht wesentlich auf diesem zweiten Thema und erhebt sich mit ihm ins Grossartige. Die Menuett dieser Sinfonie nähert sich dem alten Style und wiegt sich in schwerfälliger Grazie. Haydn schreibt ausdrücklich »Moderato« vor. Im Trio scheint sich ein Solopaar zu produciren. Das Finale hat ein Hauptthema,



welches auf leichten Scherz und Tändelei hinzudeuten scheint. Haydn giebt ihm aber durch Modulationen und contrapunktische Umarbeitungen einen schwereren, energischen Charakter und flicht erregtere Scenen und Momente dunkler Spannung ein; Alles mit wenigen Noten und in einer Kürze, die eine Meisterleistung an sich bildet.

J. Haydn Sinfonie Nr. 12 (Breitk. & H.).

Die letzte Sinfonie in unserer ersten Gruppe Nr. 12 (Bdur) beginnt ebenfalls mit langsamer Einleitung vor dem Allegro: Die beiden Themen des letzteren sind folgende:



Das erste setzt ausnahmsweise gleich stark und mit dem vollen Orchester ein und lässt dann das Piano nachfolgen. Das zweite Thema hat in dem Satze grössere Bedeutung, als es durchschnittlich bei Haydn der Fall ist. Gleich sein erster Eintritt ist ungewöhnlich: es steht mit einem gewaltigen Schlage da, fertig wie aus der Erde emporgezaubert. An der Durchführung nimmt es einen wichtigen Antheil. Doch stehen ihm andere Motive hier ebenbürtig zur Seite; neben dem Achtelrhythmus des Hauptthema noch das diesem folgende kurze Seitenmotiv:



An Reichthum und Mannigfaltigkeit des Materials zeichnet sich somit die Durchführung dieses Satzes aus und gestaltet ihn zu einem der imposantesten in Bezug auf den Aufbau. Dem entspricht eine Fülle innerer Bewegung und Energie. Unter den Allegrosätzen Haydns, welche Beethoven zum Anknüpfen dienen konnten, muss dieser an erster Stelle genannt werden.

Der zweite Satz, von Haydn auch in einem Claviertrio verwendet, mit folgendem Hauptthema



ist auffallend kurz. Mehrmals streift er das leidenschaftlichere und schwermüthige Gebiet, zieht sich aber immer mit absichtlicher Eile und in genialen Wendungen auf das Ausgangsterrain der elegischen Träumerei zurück. Er gleicht einer Skizze.

In der Menuett treten dem behäbigen Tanzcharakter des Hauptthema



mehrfach beunruhigende Elemente gegenüber; namentlich ein pochendes Unisonomoti bringt eine fast dramatische Bewegung in der Scene hervor. Das Trio sucht mit einer unwiderstehlichen Herzlichkeit zu beschwichtigen: . Die Melodie, welche durch die chromatische Stelle ihre Signatur erhält, wird wieder in der Octave von Oboe und Fagott zusammen gespielt.

Das Finale ist auf das Material eines sehr possirlichen, augenscheinlich der Volksmusik entnommenen Trällerliedchens gebaut:



In seinem Anfangsmotiv bietet es Haydn Gelegenheit zu humoristischen Episoden, denen er freie Zwischensätze von zuweilen trotziger Kraft gegenüberstellt. Im Ganzen ist dieses Finale eins der wechselvollsten und inhaltlich mannigfaltigsten.

J. Haydn
Sinfonie Nr. 3
(Breitk. & H.).

Von den Sinfonien der zweiten Gruppe gehört die Nr. 3 (Esdur) zu den schwächeren. Der erste Satz entbehrt der bei Haydn gewöhnlichen Inspiration und erscheint vorwiegend als ein Product der Arbeit. Seinen vergnüglichsten Theil bildet das zweite Thema



Im zweiten Satze, Adagio (Gdur), wird ebenfalls das zweite Thema, mit folgendem Grundmotiv

zum Hauptgedanken und giebt der Composition einen hymnenartigen Ausdruck. Wenn bei Haydn die zweiten Themen hervortreten, so ist dies in den meisten Fällen

eine nicht unbedenkliche Erscheinung. Seine besten Sätze sind vorwiegend diejenigen, wo er ein zweites Thema gar nicht braucht.

Die Menuett der Sinfonie erhebt sich in der Erfindung über die vorhergehenden Sätze. Sie gehört zu der Gattung Haydn'scher Menuette, welche den Uebergang zum Scherzo Beethovens bilden. Noch höher steht das Finale, in welchem die gute Laune Haydns an dem folgenden kurzbeinigen Thema



sich wieder in ihrer ganzen Frische aufrichtet. Namentlich an kostbaren Instrumentaleffecten ist der Satz reich.

In der Sinfonie Nr. 4 (D dur) macht sich eine gewisse Gleichförmigkeit sowohl innerhalb der einzelnen Sätze als auch im Verhältnisse der Sätze unter einander geltend. Hier sind ihre Hauptthemen.



Den interessantesten Einfall der ganzen Sinfonie bildet der im Andante die zahlreichen Wiederholungen des Hauptthema einleitende, eingeschobene Tact.

J. Haydn Sinfonie Nr. 5 (Breitk. & H.).

Die Sinfonie Nr. 5 (D dur) hat ebenso wie die vorletzte ihren schönsten Theil in der zweiten Hälfte. Mit dem Einsatz des Trio in der Menuett, da wo die Bläser

*) In der Vorzeichnung dieses Notenbeispiels fehlt ein Kreuz für *cis*.

alle zusammen die allarmirenden Triolen anstimmen, verlässt der Tondichter endlich die Idylle, in der er uns etwas lange festgehalten hat. Der bedeutendste Satz

Presto ma non troppo.

ist das Finale [Notenbeispiel], dessen Thema schon unverkennbar romantisch anklingt. Seine ersten 3 Noten — bald wie ritterlicher Weckruf Alles allarmirend, bald wie geheimnissvolle Stimmen aus Waldesdunkel erschallend, jetzt näher, jetzt ferner klingend — haben im Bau dieses Finale besondere Bedeutung. Es ist reich an Bildern; die Gruppe vor der Einführung des zweiten Thema in der Reprise gehört zu den phantastischsten Eingebungen. Ihre Pausen, Fermaten, ihre schnell abbrechenden Schlüsse geben der Erklärungskunst voll zu thun. Vor anderen trägt die Fröhlichkeit dieses Satzes ein männlich schönes Gepräge. Ganz am Schluss taucht Don Juans Bild auf: »Viva la liberta!«

J. Haydn
Sinfonie Nr. 14
(Breitk. & H.).

Die Sinfonie Nr. 14 (D dur) gehört der zweiten Gruppe vollständig an. Der erste Satz, dem ein leichtes Thema zu

Allegro.

Grunde liegt: [Notenbeispiel] contrapunktirt einigemale strenger und verausgabt einen grossen Vorrath gewaltig ausholender Gänge; er bleibt aber in seiner Fröhlichkeit etwas äusserlich und theatralisch. Das Andante:



[Notenbeispiel] schwärmt dahin wie vom Glück beflügelt; zuweilen bricht der Jubel mit Elementargewalt heraus, dann wieder zittert es in allen Gliedern wie von heimlicher Freude. Auch in dem dunkleren Mittelsatz, der ein Mollthema fugenartig durchführt, lebt ein schwelgender Klang.

Der Schlusstheil des Andante wird zum Concert, wo den beiden Soloviolinen alle anderen Instrumente lauschen. Die Menuett ist von der aristokratischen Familie und neigt dem Zarten zu. Das Trio bringt reizende Soli der Flöte und des Fagotts, letzteres von der ersten Violine unterstützt. Das Finale ist ein Rondo mit folgendem kurzgeschürz-

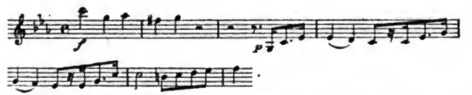
Vivace assai.

ten Hauptthema: .

Namentlich die Solostellen der Violine, welche die Rückkehr in dieses Thema einleiten, sind von eigenartiger Wirkung.

J. Haydn Sinfonie Nr. 9 (Breitk. & H.).

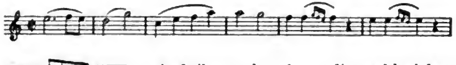
Die drei übrigen Sinfonien (Nr. 7, 8, 9) nehmen eine Art Mittelstellung zwischen beiden Gruppen ein. In der Tendenz ihrer Hauptsätze, die dem Heroischen und Pathetischen zuneigen, haben sie etwas Gemeinsames und würden ohne Weiteres den Sinfonien der ersten Gruppe anzureihen sein, wenn sie sich mit diesen an musikalischem Reichthum der Ausführung messen könnten. Die bedeutendste unter ihnen ist die Nr. 9 (Cmoll), wohl auch die bekannteste. Sie beginnt ohne Einleitung mit einem Thema, dessen Doppelnatur weniger auf eine Sonate als auf die freiere Form der Fantasie hinzuweisen scheint:



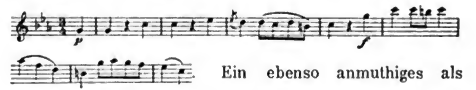
In der weitern Folge beschäftigt sich Haydn vorwiegend mit der erregten Hälfte desselben, beginnt aber, wie zur Entschädigung, die Reprise ohne diese. Eine grosse Bedeutung hat für diesen Satz das volksthümliche freundliche zweite Thema: .

Es beschwichtigt die Stürme und herrscht in dem Wiederholungstheil des Allegro fast allein. Nach der ganzen

Anlage weist der Satz auf eine frühere Periode von Haydns Sinfoniebehandlung hin, in die Zeit, wo Mozarts Einfluss zuerst zur Geltung kam. In einzelnen Stellen erinnert er ganz direct an ein bestimmtes Werk des jüngern Meisters: an dessen Cmoll-Fantasie. Mozart'sche Spuren zeigen auch das Andante cantabile und das Finale. Ersteres hat folgendes Thema: , welches in einer Reihe von Variationen ausgeführt wird, von welchen namentlich die düstere in Esmoll hervorzuheben ist. Im Finale empfiehlt es sich für den Zuhörer die ersten beiden Tacte des Themas sich einzuprägen



. Auf ihnen beruhen die zahlreichen Fugenbildungen des Satzes; die Melodie in ihrem vollen Umfange erscheint nur beim Abschluss grösserer Gruppen. Die durch selbständige Aufführungen verbreitete Menuett ist in ihrer Verbindung von Grandezza und Schalkheit ein Muster:



Ein ebenso anmuthiges als schwieriges Solo des Violoncello bildet das Trio.

J. Haydn Sinfonie Nr. 8 (Breitk. & H.).

Die Sinfonie Nr. 8 (Bdur) hat ihren hervorragendsten Satz an zweiter Stelle: Es ist das Adagio cantabile, einer der wenigen langsamen Sätze in Haydn'schen Sinfonien, der sich die idyllischen, an die Schäferpoesie anklingenden Elemente ziemlich fern hält. Sein Charakter bringt ihn der Hymne nahe, und folgendes Motiv

ist der Hauptträger der andächtig gehobenen frommen Stimmung. Die Nebengedanken sind weniger bedeutend, ohne die Totalwirkung aber zu stören. Das Finale, dem fol-

gendes Thema zu Grunde liegt 

ist durchweg leicht gehalten. Nur ganz vorübergehend treten kräftigere Gestalten hinein. Im Hauptsatz, dem ersten Allegro, ist ausser dem Hauptthema:



noch ein an und für sich unscheinbarer Zwischengedanke:

zu beachten, der beim ersten Male im Anschluss an das zweite Thema als Oboensolo auftritt. Das Mozart'sche Gepräge, welches die Haltung des Allegro zeigt, ist ihm besonders aufgedrückt.

J. Haydn Sinfonie Nr. 7 (Breitk. & H.).

In der Sinfonie Nr. 7 (Cdur) bestehen wieder, ähnlich wie in Nr. 1 engere Beziehungen zwischen Einleitung und erstem Allegro: das erstere eröffnende Motiv

kehrt mit der schönen Harmonie, auf welcher es ruht, in letzterem wiederholt wieder, noch zuletzt in der Coda des Allegro, wo es zu einer selbständigen längeren Episode Veranlassung giebt. Das Hauptthema des ersten Satzes ist folgendes:



Der Satz interessirt durch sehr interessante Einzelheiten, er nimmt aber im Ganzen nicht den hohen Flug, den man nach einem solchen Anfang erwarten könnte, und erregt die Vermu-

thung, dass Haydn für ihn wie auch für das Menuett dieser Sinfonie eine alte Mappe aufgeschlossen habe. Bedeutender sind der zweite Satz, ein Variationenwerk mit folgendem Grundthema:



in dem die stereotype Wiederholung der Schlussformel: ganz eigenthümlich wirkt, und das Finale, einer der gelungensten Rondosätze, die wir von Haydn besitzen. Das Hauptthema, welches immer, so oft es wiederkehrt, vom Frischen überrascht und ergötzt, ist folgendes:



Namentlich am Schlusse dieses Finales zeigt Haydn noch einmal die ganze Grösse seiner Gestaltungskraft und leitet das harmlose Motiv flugschnell aus dem Anmuthigen ins Neckische und ins Erhabene und durch eine Fülle von Regionen, wie sie nur ein grosser Humorist zugleich beherrscht.

Mozarts Sinfonien.

Es ist nicht ganz leicht, völlig genau und gerecht den Antheil abzuwägen, welcher Mozart an der Entwickelung der Sinfonie zukommt. Dass Mozart, wie schon oft gesagt worden, Haydn gegenüber als der Zweite erscheint, ist richtig: Haydn hat der Sinfonie ihr neues Gebäude errichtet; aber von dem Geiste, der hineinzog, ist ein wichtiges Stück Mozarts Eigenthum. Es sind die Ecksätze der Sinfonie, die Allegri, an denen Mozart eine Reform vollzog. Sie erstreckte sich nicht wie die Haydns auf die Entwickelung, Durchführung und Ausnützung der Themen, sondern sie betraf die Themen selbst. In sie führte er ein Element ein, welches die Zeitgenossen als ein »cantabiles« bezeichnen. Was das heissen soll, versteht man sehr leicht, wenn man das Hauptthema im

ersten Satz der bekannten Ddur-Sinfonie Mozarts (Nr. 1 der alten Ausgabe von Breitkopf & Härtel) oder das entsprechende in seiner Esdur-Sinfonie (Nr. 3 ebendaselbst) mit irgend einem ersten Allegrothema Haydns vergleicht. Hier immer rasche, vorwärts eilende Rhythmen, muntere, zuweilen leidenschaftliche Themen; immer bestimmte und fertige Aeusserungen einer activen, positiv kräftigen Stimmung. Dort, bei Mozart: verweilende, sich ausbreitende Motive, in denen eine schwere Empfindung nach Ausdruck ringt, das Pathos eines vollen Herzens, welches die Formen des menschlichen Gesangs bald fest ergreift, bald nur für einen kurzen Moment zu streifen scheint. Diese, im höheren, im Schiller'schen Sinne, sentimentalen Elemente des Seelenlebens waren der ältern Instrumentalmusik selbstverständlich nicht fremd; aber sie wurden dort in der Regel für sich gehegt und blieben vorzugsweise auf die langsamen Sätze beschränkt; in den lebhafteren erhielten sie höchstens Nebenplätze. Nach der Meinung Vieler machte sich daher Mozart einer Stylvermischung schuldig, indem er jene sentimentalen Elemente in die Hauptthemen und an andere wichtige Stellen der Allegri hineinzog, und noch der verdiente Nägeli nannte den Meister wegen jener Cantabilität, durch die ein Beethoven mit vorbereitet wurde, einen »unreinen Instrumentalcomponisten«. Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts war jedoch auch in der Musik die Zeit mancher wohlgeglückten und heilsamen Stylvermischung. In der ernsten Oper Gluck, in der komischen Piccini, Galuppi, Guglielmi, in der Instrumentalmusik Ph. E. Bach und in einem bestimmten Umkreise auch J. Haydn! Das waren Alle Vertreter einer Richtung, zu welcher Mozart von Natur aus hinneigte und in welcher er in der Oper gleich von Anfang an unbewusst herzhaft vordrang. Es ist bezeichnend, dass Mozart als Sinfoniker den ihm eigenen Mischstyl eher merken lässt als den Einfluss Haydns.

Seine erste Sinfonie schrieb Mozart als achtjähriger Knabe. Nach Köchels Verzeichniss sind überhaupt 49

Sinfonien Mozarts nachweisbar. Davon besassen wir bis vor Kurzem nur 41 im Druck und zwar in der sogenannten alten Partiturausgabe von Breitkopf & Härtel, die zu diesen noch eine zwölfte, aber unechte hinzufügte. Diese Zahl ist durch die neue monumentale Gesammtausgabe*) der Werke Mozarts jetzt auf 47 vermehrt worden. Der Zuwachs besteht grösstentheils aus Jugendarbeiten, unter denen allerdings mehrere: z. B. die Gmoll-Sinfonie aus dem Jahre 1772, die in Adur von 1773 mehr als blos biographisches Interesse haben. Aber es dauert verhältnissmässig lang, es kommt die Zeit der »Entführung aus dem Serail« heran, ehe Mozart als Sinfoniker bedeutend und eigenthümlich wird. Die Mehrzahl seiner früheren Sinfonien sind Durchschnittsarbeiten mit interessanten Einzelzügen. Der Typus, welchen Mozart zu Grunde legte, ist die italienische Theatersinfonie, ganz im Gegensatz zu Haydn, der augenscheinlich, wenn nicht in der Form, so doch im Geiste seiner Sinfonien von Divertissements, Cassationen, Serenaden und andern volksthümlichen und realistischen Zweigen der Familie Suite seinen Ausgangspunkt nahm. Die Mehrzahl der Mozart'schen Jugend-Sinfonien steht Hasse'schen und andern Opernouvertüren nahe. In den weitausholenden Einsätzen, in der Allgemeinheit der Gedanken, in der dahinrauschenden, an Figuren und glänzenden Gängen reichen Rhetorik gleichen sie Festreden. Sie haben aber von dieser Abkunft auch einen Vorzug. Das ist ein hoher, weihevoller Grundton. Jedermann kennt ihn aus der Majestät der Jupitersinfonie, die in Bezug auf diese Eigenschaft keineswegs allein steht, sondern gerade darin in den Jugendsinfonien Mozarts zahlreiche Vorläufer hat.

Mozart D dur-Sinfonie »Pariser«, Nr. 9 (der alten Partitur-Ausgabe von Breitkopf & Härtel).

Es giebt noch unter den seit langer Zeit bekannten Sinfonien Mozarts solche, die gar nichts Individuelles haben. Dahin rechnen wir die Ddur-Sinfonie Nr. 9, welche in der äussern Geschichte Mozarts eine gewisse

*) Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Bedeutung hat. Mit ihr glaubte Mozart in Paris Position fassen zu können. Er schrieb sie für die dortigen Concerts spirituels des Director le Gros (im J. 1778) und fand damit grossen Beifall. Sie beginnt:



Die ersten drei Tacte bilden den berühmten »premier coup d'archet«, auf welchen die Franzosen so stolz waren. Das war nichts weiter als der gemeinsame Einsatz des gesammten Orchesters, der allerdings bei der ausserordentlich vollen Besetzung des Streicherchors einen Effect machte, dessen Natur die Pariser Dilettanten einer besondern Ueberlegenheit in der Präcision zuschreiben wollten. Diesen coup d'archet hat Mozart im ersten Satze weidlich ausgenutzt und ihm noch eine Reihe ähnlicher dynamischer Raritäten beigesellt, wie er sie selbst nagelneu aus der Mannheimer Capelle mitgebracht hatte. Das allgemeine Crescendo auf einem einzigen Accord spielt darunter eine grosse Rolle. In der Entwickelung des Stimmungs- und Gedankenmaterials herrscht, obwohl Mozart in dieser Sinfonie dem »langen Geschmack« ausweichen wollte, eine grosse Umständlichkeit. Das Andante



ist ganz achtzehntes Jahrhundert; nur eine stolze Unisonofigur der Streichinstrumente unterbricht die Ruhe dieser Gessner'schen Idylle. Das Finale fängt ausnahmsweise einmal so an, wie Haydn in der Regel seine schnellen Sätze einzusetzen pflegt: die erste Periode leise und dann ein tüchtiges Forte. »Weil ich hörte« — schreibt Mozart an seinen Vater — »dass sie alle letzte Allegro's, wie die ersten, mit allen Instrumenten zugleich, und meistens unisono

anfangen, so fing ichs mit den zwey Violinen piano nur acht Tacte an — darauf kam gleich ein Forte, mithin machten die Zuhörer (wie ich es erwartete) beim Piano sch! — dann kam gleich das Forte. — Sie das Forte hören und in die Hände zu klatschen war Eins. Ich ging also gleich vor Freude nach der Sinfonie ins Palais Royal, nahm ein gutes Gefrornes, betete den Rosenkranz, den ich versprochen hatte, und ging nach Haus.«

Man kann die Sinfonien Mozarts in solche theilen, bei denen der Ouvertürencharakter vorwiegt, und in eine andere Classe, welche sinfonisch in der modernen Bedeutung des Wortes genannt werden können. Daneben giebt es noch eine kleinere Gruppe, welche den Cassationen und andern suitenartigen Gelegenheitsmusiken nahesteht. Zu letzterer gehört die Sinfonie Nr. 8 in D dur. Sie hat 5 Sätze, unter ihnen zwei Menuetts, die durch ein sehr langes Andante getrennt sind. Es ist eine Composition, die ganz und gar nichts Mozart'sches hat und durch ihren altväterischen Charakter Zweifel erregt bezüglich der Echtheit. Einen gewöhnlichen, aber doch in der Frische der Darstellung Mozart ähnlichen Charakter trägt die Sinfonie G dur Nr. 12. Sie könnte ein Werk aus sehr früher Jugend sein; doch haben Jahn und Köchel festgestellt, dass sie nicht von Wolfgang, sondern von seinem Vater Leopold Mozart stammt. Indessen geht sie noch heute auf vielen Programmen auf Rechnung des Sohnes. Ihr Hauptsatz ist in der knappsten Form der Sonatine gehalten. Die ganze Durchführung beträgt 30 Tacte nnd davon fallen über die Hälfte auf die transponirte Wiederholung des Hauptthema

Mozart D dur-Sinfonie Nr. 8 (B. & H.).

Leopold Mozart G dur-Sinfonie Nr. 12 (B. & H.).

Allegro. *f* *fp*

Das ganze Andante hat nur 28 Tacte und ist fast nur aus einem einzigen kurzen Motiv entwickelt:

Andante. *p*

. Aus Suchen und Tasten er-

hebt sich die Endperiode wie ein energischer Entschluss . Im Trio der Menuett steht in der plötzlichen chromatischen Wendung die vielbesprochene Cantabilität von Mozart junior vor uns: . Der originellste Satz ist das Finale, welches über dem kurzen Motiv: Allegro. eine charactervolle Tanzscene ausführt. Es würde sich als Nummer eines Nationalballets eignen.

Einer Uebergangsclasse sind die Sinfonien Nr. 7 (Ddur) und Nr. 10 (Cdur) zuzutheilen, welche beide im Jahre 1780 in Salzburg componirt wurden. Was diese Mittelstellung hauptsächlich bedingt, ist das Verhältniss der beiden Themen im ersten Satze der genannten Sinfonien. Die Hauptthemen sind beide Mal festlich, decorativ, ouvertürenmässig; es treten ihnen aber breit ausgeführte, gesangvolle, selbständige Melodien gegenüber, wie sie die alte regelrechte Opernsinfonie nicht kennt und nicht verträgt. Der erste Satz der siebenten Sinfonie hat auch eine kurze Einleitung. Sein zweites Thema:

Mozart
D dur-Sinfonie
Nr. 7 (B. & H.).



ist durch das eigene Wesen weniger hervorragend: originell wird es nur durch das abschliessende Fortemotiv, welches in die schüchternen Töne wie die Stimme einer grollenden Volksmenge hineinfährt und in seiner kurz angebundenen Rauhheit einen gewissen Zusammenhang mit dem hochfahrenden Charakter des Hauptthema aufrecht erhält. Mit demselben Fortemotiv beginnt auch die Durchführung. Nachdem sie mit ihm wiederholt einen breiten Crescendoeffect aufgebaut hat, wendet sie sich durchweg neuem Material zu, immer spannend und contrastirend,

nirgends eingehend und verweilend. Es ist der Typus eines Ouvertürenmittelsatzes im alten Style. Das Andante hat folgendes Hauptthema:



das aber, wie gewöhnlich in Mozart's früheren Sinfonien, wenig benutzt wird. Unter den vielen Gegenfiguren, die ihm Mozart entgegenstellt, sind energische dramatische Charaktere. Das Finale der dreisätzigen Sinfonie hat folgendes Hauptthema:

Presto.

etc. Das zweite Thema, ein Sätzchen von neckischer Grazie, kommt wenig zur Geltung; in der Durchführung bringen die Oboen ein neues Motiv



, welches mit dem Hauptthema verschlungen eine Reihe reizender Gruppen bildet. Die C dur-Sinfonie aus dem Jahre 1780 steht der modernen Sinfonie in ihrem ersten Satze noch näher als die gleichalterige in D. Denn bei ihr verlässt auch das Hauptthema das Ouvertürengebiet:

Mozart
C dur-Sinfonie
Nr. 10 (B. & H.).



Seine elegische

Schlusswendung in das Moll weist über die Mozart'sche Zeit sogar hinaus. Das zweite Thema aber trägt das Gepräge der der Ouvertüre unbekannten Cantabilität ganz besonders stark.



Nur die Durchführung widerstrebt in ihrer Ungebundenheit und in ihrem starken Verbrauch neuen und verschiedenen Ideenmaterials den neuen sinfonischen Bedingungen. Interessant ist im Bau dieses ersten Satzes die doppelte Reprise des Hauptthemas. Das Andante ist ein echter Mozart: .

Die resolute Schlusswendung zum Männlichen kennzeichnet ihn. Im Finale, einem rauschenden Allegro im $^6/_8$ Tact

Allegro viv.

mit folgendem Anfang:

herrscht die energische, dramatische Bewegtheit der Jupitersinfonie: Stellen, wie die folgende, geben einen Begriff von der Deutlichkeit des instrumentalen Dialogs und dem bilderreichen Charakter dieses Finale:



Mozart B dur-Sinfonie Nr. 11 (B. & H.).

Noch entschiedeneren Sinfoniencharakter als in der vorhergenannten haben die Themen im ersten Satze der B dur-Sinfonie Nr. 11, die im Jahre 1778 zu Salzburg geschrieben ist. In dem Hauptthema ist keine Spur mehr von der Ouvertürenfeierlichkeit früherer Sinfonien, es zieht voll Haydn'schen Geistes daher, zum Malen deutlich eine Originalfigur aus einem lustigen Genrestück:

Allegro assai.

Ganz Zärtlichkeit und muntere Anmuth tritt ihm dann seine Gefährtin entgegen: . Die Durchführung kümmert sich um das liebenswürdige Paar leider nicht. Sie bringt ein anderes Lieblingsthema Mozarts , welches ihm zum ersten Male in seiner F dur-Messe vom Jahre 1774 erschienen ist und dem er später in der Jupitersinfonie einen weit sichtbaren Ehrenplatz zuwies. Eine andere Vorausnahme der Zukunft bietet dieselbe Durchführung in einer Uebergangsepisode, welche in Melodie und Harmonie auf einem Passus ruht, der mit der Zauberflöte und dem Terzett der drei Damen weltbekannt wurde. Nach einem weichen Andante folgt eine Menuett, die schärfer als eine vorhergehende in ihren grossen Intervallen und ihren festen Rhythmen die Züge zum Ausdruck bringt, welche Mozart für diese Tonstücke mit Vorliebe einhält. Mozarts Menuetts lehnen sich durchschnittlich mehr an die alte Schule an als die Haydns. Sie sind nicht so witzig und nicht so beweglich, als die letzteren, ihr Humor ist schwerer, zuweilen finster, streift auch wohl ans Groteske. Immer aber trägt ihn ein kraftvolles Element. Das Finale ist die Krone des Ganzen: ein Erguss bacchantisch dahinstürmender, aber gutmüthiger Heiterkeit. Jugendliche, ritterliche Männergestalten sind die Führer dieses fröhlichen Schwarms, dem Alles zuzuströmen scheint vom Adel und vom Volk, was Fröhlichkeit im Blute fühlt. Bleibt der Zug einen Augenblick bei einem schönen Auge stehen, so braust er dann nur um so flotter weiter. Dieses ist das Hauptthema:



Unter den zahlreichen Seitenthemen verdient namentlich die drollige volksthümliche Gruppe hervorgehoben zu werden, welche die Bläser (Oboen und Fagott als An-

klang an das alte Trio), bald nachdem das zweite Thema passirt ist, aufstellen:



Aeussere Veranlassungen wirkten auf die Haltung ein, welche Mozart den Hauptsätzen seiner Sinfonien gab. So war die oben angeführte Sinfonie Nr. 7 ursprünglich als Serenade angelegt und folglich Mozart ausser Stande, den freien Eingebungen seiner Fantasie lediglich zu folgen, vielmehr genöthigt, den festlichen Charakter, dem die Composition dienen sollte, zum Ausdruck zu bringen. Daher der Ouvertürencharakter ihres ersten Satzes. Aehnlich verhält es sich mit einer anderen Sinfonie in D dur, welche in unserer Ausgabe die Nr. 5 trägt. Sie war gleichfalls eine bestellte Festmusik und sollte eine freudige Feierlichkeit in der mit Mozart in freundschaftlichen und musikalischen Beziehungen stehenden Familie Hafner in Salzburg schmücken helfen. In Folge dessen beginnt auch ihr erster Satz wieder in der pathetisch gehobenen Allgemeinheit, welche solche musikalische Gelegenheits- und Festdichtungen in der älteren Zeit einzuhalten pflegten: Der erste Satz hat nur das eine erstaunlich gross ausholende Thema:

Mozart D dur-Sinfonie Nr. 5 (B. & H.).

Allegro con spirito.



welches mit einer aussergewöhnlichen contrapunktischen Consequenz durchgeführt wird. Gewiss wusste Mozart, dass die Arbeit vor Kenner kam. Das Andante gleicht einem dramatisirten Liede, seine simple Grundgestalt: wird bald durch Zwischensätze, in denen es sich wunderbar und heimlich regt, verdrängt, bald durch Zuthaten der Dynamik und Harmonie, durch Accompagnement und wechselnde Seitenglieder mächtig gehoben. Menuett und Trio sind

einfach, aber wirksam contrastirend. Das Finale zeigt in seinem Hauptthema eine starke Verwandtschaft mit Osmins »Ha wie will ich triumphiren«. In der That schrieb auch Mozart diese Sinfonie i. J. 1782 mitten unter den drängenden Nacharbeiten der »Entführung«.

Zeigt sie schon in den Allegrosätzen Haydn'sche Elemente, in dem ersten bezüglich der Durchführung, im letzten in der thematischen Erfindung selbst, so trägt die nächste Sinfonie (Nr. 6, C dur) den Haydn'schen Einfluss noch offener zur Schau. Unter den Musikern ist dieses Werk als »Linzer« Sinfonie bekannt. Wahrscheinlich ist es diejenige Sinfonie, welche Mozart i. J. 1783, auf der Durchreise durch Linz begriffen, in kurzer Zeit für den dortigen Musikverein componirte. Nicht eben tief, aber ein liebenswürdiges frisches Werk, erfreut sie den Musikfreund durch vielfache Vorklänge der grössten Zeit des Meisters und deren Hauptschöpfungen: Don Juan und Jupitersinfonie, und durch Klangwirkungen, welche ebenso durch ihre Eigenart wie durch ihre Einfachheit frappiren. Wir machen in letzterer Beziehung namentlich auf die Bläserharmonien im ersten Satze aufmerksam. Die Hauptthemen der Sinfonie sind:

Mozart
C dur-Sinfonie, »Linzer«, Nr. 6 (B. & H.).



Haydn merkt man im ersten Satz: ausser in der langsamen, träumerisch gedankenvollen Einleitung, namentlich in der Durchführung, die hier in Haydns Weise

eingehender bei demselben Motive bleibt und aus ihm entwickelt. Dieselbe Methode finden wir im Andante. Dann sind auch noch kleinere Züge Haydn nachgebildet: die Einsätze der Allgri von *p* zum *forte* schreitend: kecke, überraschend in der Modulation wechselnde Periodenanfänge: Haydn'sche Lieblingswendungen der Melodie, wie der Schluss des Themas im Andante: Eigenheiten der Instrumentirung, wie im Trio die Verdoppelung der Melodiestimme: in der Dynamik unerwartete Accente und Gegensätze. Es ist aber noch genug von Mozarts besonderem Wesen in dieser Sinfonie. Nicht blos in der Gesammthaltung, in dem ihm eigenen raschen, kräftig elastischen Schritt kommt es zum Ausdruck; wir können es bis in seine kleinen charakteristischen Geberden und Angewohnheiten hinein verfolgen. Sein beliebtes chromatisches Ueberleitungsmotiv: kommt wiederholt vor: Zwischen dieser Cdur-Sinfonie und der ihr folgenden Nr. 1 (D dur) liegt ein Zeitraum von drei Jahren und eine künstlerische Entwickelung Mozarts, die wir in das eine Wort »Figaros Hochzeit« fassen wollen. Mit dieser Sinfonie ist Mozart als Sinfoniker eine fertige Grösse. In ihr und den ihr folgenden Schwestern — es sind leider nur drei — steht er in bestimmter und abgeschlossener Individualität vor uns: in der ihm ganz eigenen Mischung von Kindlichkeit und Ernst, ein Meister, dessen Geiste sich die Form gebeugt hat, ein Mensch, dessen Anmuth und Liebenswürdigkeit die Tiefe und den Reichthum seines Seelenlebens mehr zu verhüllen als zu offenbaren suchen. In der Form zeigen die vier letzten Sinfonien eine Wandlung vollbracht, die sich in etlichen früheren Werken bereits vorbereitete. Sie betrifft die Methode in dem Durchführungstheil des ersten und letzten Satzes. Wenn hier Mozart in den früheren Sinfonien vorwiegend ganz neues Gedankenmaterial aufwarf, so schlägt er jetzt den Haydn'schen Weg ein und nimmt Themen und Motive aus dem ersten Theile des Satzes.

Nur das charakterisirt ihn, dass er den eigentlichen Hauptthemen, dem ersten wie dem zweiten, mehr aus dem Wege geht und Nebenmotive aus Seiten- und Uebergangsgruppen benutzt und sich bei secundären Ideen ausruht und sammelt. Diesen ausserordentlich merkwürdigen, man kann sagen scheuen Zug, hat er einzig bei der subjectivsten seiner Sinfonien, der berühmten Gmoll-Sinfonie, aufgegeben.

Mozart
D dur-Sinfonie
Nr. 1 (B. u. H.)

Die D dur-Sinfonie Nr. 1 (geschrieben für die Wiener Winterconcerte im December 1786) hat eine bedeutende Einleitung: im Tone freundlicher Ahnung beginnend, in der Mitte düster, zum Schlusse über Seufzer und Bitten in demüthige Resignation einlenkend: Der Allegrosatz ist zwischen eine fragend bange Stimmung und die Regungen eines ringenden Kraftgefühls getheilt. Diese Momente treten schon im Hauptthema direct neben einander:



Das zweite Thema

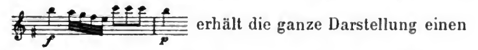
bildet nur einen flüchtigen Lichtblick: es repetirt sofort in Moll und verschwindet dann auf lange. In der Durchführung erscheint aus den Themen allein das oben eingehakte Motiv, dem noch zwei andere heftig angelegte Figuren, den Uebergangsperioden der Themagruppe entnommen



zur Seite treten. Es herrscht unter ihnen die engste Reibung: das eine kommt nie ohne das andere und wie in der Mehrzahl der spätern Instrumentalwerke Mozarts geschieht die ganze Ideen- und Formenentwickelung nach den Principien des doppelten Contrapunkts. Ein Höhepunkt oder ein Resultat dieser Ideengährung ist nicht zu bemerken, der Schluss retirirt sich wie tastend und suchend nach dem Hauptthema zurück, welches vor der eigentlichen Reprise in harmonischen und melodischen Umstellungen erscheint, die einen feinen poetischen Zug bedeuten. Ein Merkmal der letzten Sinfonien Mozarts ist der engere Anschluss in den Charakteren der einzelnen Sätze. Wir bemerken ihn auch in dieser Ddur-Sinfonie, wenn wir das Verhältniss des Andante zum ersten Satze betrachten. In seinem Thema schon



ist die Verwandtschaft zu erkennen. In diesem Thema liegt noch etwas von der gedrückten Stimmung, mit welcher der erste Satz begann; nur die Nüance ist eine mildere. Mit dem Seitenmotive [musical notation], das in der Entwickelung des Satzes eine bedeutende Stelle einnimmt, strebt das Andante freundlichen Regionen entschiedener zu. Durch das energische und finstere Gegenthema



erhält die ganze Darstellung einen dramatischen Charakter. Der Schluss ist überraschend in seiner sich still verlierenden Form sowohl als in dem halb humoristischen Ausdruck. Der Schlusssatz — diese Sinfonie hat kein Menuett — bewegt sich auf folgendem Thema:



in Haydn'schen Bahnen. Die Reprise zeichnet sich durch Bevorzugung des zweiten Thema aus.

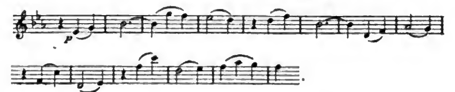
Die drei letzten und berühmtesten Mozart'schen Sinfonien entstanden anderthalb Jahre nach der Ddur-Sinfonie (Nr. 4) und zwar in der Reihenfolge: Esdur (26. Juni) Gmoll (25. Juli) und Cdur (10. August 1788).

Mozart Esdur-Sinfonie (»Schwanengesang«) Nr. 3 (Br. & H.).

Die Esdur-Sinfonie (Nr. 3), welche, wir wissen nicht von wem, den Beititel »Schwanengesang« erhalten hat, ist unter den letzten Sinfonien Mozarts, vielleicht unter seinen sämmtlichen Sinfonien, die Haydn am nächsten stehende. Sie ruft das Bild dieses Vormeisters nicht blos in formalen Nachbildungen wach, sondern namentlich durch das geistige Lebenselement, welches sie bewegt. Sie ist entschieden dem Frohsinn gewidmet, und wenn wir sie als Ausdruck von Mozarts persönlicher Stimmung betrachten dürften, so war die Zeit, wo er diese Sinfonie schrieb, eine sehr glückliche.

Die Einleitung des ersten Satzes beginnt in Pracht und Spannung. Ganz am Schlusse nur kommt ein schwermüthiger Don-Juan-Klang:

Adagio. Das Allegro stellt ihm ein beruhigendes Bild entgegen:



Der Wiederholung dieses freundlich zusprechenden Gesangs folgt das Haydn'sche Forte:

. Es ist der Ausdruck stolzen Kraftgefühls, welches von nun an im Satze herrscht. Er ist eine Art Mozart'scher Eroica, zwar ohne Kampf

und Sturm; aber in dem knappen, energischen, wuchtigen, bis zum Herausfordernden hingehenden und doch immer der Selbstbeherrschung sichern, männlichen Ausdruck der Freude liegt etwas entschieden Heldenmässiges. Was Haydn'sch ist im Satze, das erscheint aus dem Klangregister des Jünglings auf die Stimme des Mannes übertragen. Die tändelnd anmuthigen Elemente sind ferngehalten. Der in glücklicher Erinnerung schwelgenden Schwärmerei ist ein dunkler Ton beigemischt:



so lautet das zweite Thema in bedeutsamer Cantabilität. Für die Durchführung, welche sehr kurz ist, hat folgendes Nebenmotiv Wichtigkeit . Mit einer Generalpause wird sie abgebrochen, und in der genialen Kürze, mit welcher Mozart an diesem Punkte häufig verfährt, leiten 3 Tacte der Bläser in die Reprise über. Dem zweiten Satze der Sinfonie, dem Andante, liegt folgendes Hauptthema zu Grunde



, in seiner marschartigen Natur an Haydn'sche Vorbilder erinnernd. Im zweiten Theile stellt ihm Mozart zunächst ein heftiges Motiv entgegen, das den Frieden des Satzes wiederholt in Frage stellt. Nach Abschluss dieser F moll-Episode beginnen die Bläser ein beschwichtigendes Sätzchen, das in seiner harmonischen Einführung und in seinem imitatorischen Style sich ausserordentlich eindrucksvoll bemerklich macht. Die Menuett setzt sehr kräftig ein



mit prächtiger

Ausnutzung der Natur der untern Violinsaiten. Das Trio, von der Clarinette gesungen und geschwärmt, ist eine der lieblichsten Idyllen, die musikalisch gedichtet worden sind. Das Finale, über folgendes Thema gebaut:



ist Haydn'sch im Material und im Geist, neckisch, leicht, scherzend und tändelnd. Auch die Ueberraschungen mit Generalpausen, dynamischen Contrasten, plötzlicher Rückkehr des Themas fehlen nicht. An einzelnen Stellen klingen uns specifisch Mozart'sche Töne entgegen; aber es sind nur kurz eingeworfene Motive. Zur Ausgestaltung eines zweiten Themas kommt es nicht; vielmehr wird der ganze Satz mit jenen wenigen Grundtacten bestritten, welche oben citirt sind. Es ist nicht genug zu bewundern, welches bunte Leben Mozarts Kunst und dramatische Phantasie ihnen abgewinnt. Es tummelt sich in diesem Finale wie auf den Marktbildern der niederländischen Schule: die komischen Gruppen umsteht und belohnt eine lebendige, froh erregte Menge mit fortreissendem Gelächter; die Komik ist von der feinsten Art bis zur unfreiwilligen vertreten, und auch der derberen Lustigkeit der Volksmasse ist ein Plätzchen mit eingeräumt. Siehe im ersten Forte die plump drollige Fröhlichkeit der Bässe: . Wie mit einem plötzlichen Windstoss ist der ganze Carneval verschwunden.

Mozart Gmoll-Sinfonie Nr. 2 (B. & H.).

Im directesten Gegensatz zu dieser Esdur-Sinfonie steht die in Gmoll in Bezug auf Inhalt. Man kann nur wünschen, dass Mozart einen solchen seelischen Contrast, wie er ihn in diesen beiden Werken innerhalb Monatsfrist darstellte, nicht auch persönlich an seinem eignen Schicksal hat durchleben müssen. Gmoll ist eine Tonart, die bei Mozart immer etwas Besonderes zu bedeuten hat. Wir denken an das Klavierquartett und an das Quintett. Aber

hier in dieser Gmoll-Sinfonie vom Jahre 1788 ist er doch noch anders, als er jemals vorher gewesen. Eine dergleichen leidenschaftliche Hingabe an eine einseitige Stimmung und noch dazu an eine so düstere, kommt in der ganzen Kunst überhaupt nur selten, sie kommt bei Mozart nicht wieder vor. Vielen erscheint allerdings heute dieses Werk in Bezug auf seinen Ausdruck gar nicht weiter der Rede werth, denn es ist Jahrzehnte lang in Zwischenactsmusiken geschmacklos verbraucht worden. Aber noch im Jahre 1802 wird diese Sinfonie von Leipzig aus eine »schauerliche« genannt. Diese Bezeichnung kommt der eigentlichen Natur der Gmoll-Sinfonie vielleicht doch näher als die imitirte Begeisterung, mit welcher neuere Mozartverehrer uns immer wieder und immer wieder nur auf die Anmuth des Werkes aufmerksam machen.

Es ist wohl nicht blos zufällig, dass die Gmoll-Sinfonie keine Einleitung hat. Mozart steht hier sofort mitten in der Sache drin:

Allegro.

Das ist allerdings anmuthig in der Form, aber in ihrem Verhältnisse zum Inhalt erinnert diese Form an das bekannte Wort von der »guten Miene zum bösen Spiele«. Der tiefere Zug des Leidens, welcher sich schon in dem Sextenschluss des ersten Abschnitts vom Thema verräth, kommt in der Nachsatzperiode noch deutlicher zum Ausdruck:



und in dem unmittelbar zugefügten Schlussmotiv bricht die innerliche Erregung dämonisch durch. Das zweite Thema bringt keinen Gegensatz zum ersten, sondern es erweitert und begründet den erregten und düstern Charakter der dort ausgesprochenen Stimmung durch Töne der Wehmuth und

Sehnsucht 

. Trotzige Kraft lehnt sich dann auf, sie wechselt aber sofort mit rührender Klage. In der Durchführung werden die Versuche den Bann drückender Ideen zu durchbrechen mit grosser Kühnheit, aber erfolglos erneuert. Nach schneidenden Dissonanzen, nach gewaltigen Ausbrüchen der Heftigkeit endet der Kampf mit einem von den Holzbläsern gedeckten kleinlauten Rückzug in die Reprise. Bemerkenswerth ist, dass in dieser Durchführung Alles thematisch ist, ein bei Mozart ganz seltner Fall. Er greift weder zu neuen Motiven, noch zu Gängen und Passagen, die Phantasie bleibt an das erste Thema gefesselt. Das Andante hat zum Hauptthema folgendes Sätzchen:



Sein zögernder, immer wieder ansetzender Aufbau kündet den suchenden und fragenden Grundcharakter des ganzen Satzes an. Das nächste Gegenmotiv, welches ihm Mozart zuschickt, stellt sich kraftvoll einsetzend in den Weg und verflattert ebenfalls bei seinem zweiten Schritt 

. Seine Zweiunddreissigstel-Figur bildet mit dem Achtelmotiv des ersten Thema im Satze zahlreiche sinnvolle Combinationen. Ein

*) Für *fes* lies: *fis*.

kurzes drittes Thema dieses Andante, beginnend: ist ausserordentlich inniger Natur.

Die Menuett nimmt den Kampf wieder entschieden auf; sie ist mit den harten Dissonanzen ihres zweiten Theils einer der streitbarsten Sätze, die auf Grund jener alten zierlichen Tanzform jemals gebildet wurden. Das Trio klingt süss und in kindlicher Unschuld dazwischen.

Seine zweite Clausel enthält eine der gefürchtetsten Hornstellen.

Im Finale herrscht eine einigermassen unheimliche Lustigkeit. In Unruhe und Aufregung stürmt es dahin mit seinem Hauptthema:



unvorbereitete Septimen und anderlei bösartige Elemente ergreifend. Mit verzweifelten Humor jagen die Stimmen in der Durchführung emsig contrapunktirend das verwegene Thema durch die Tonarten — das zweite Thema bietet kaum einen Ruhepunkt in der Hast des Satzes. Seiner Natur getreu geht er ungestüm und ungeklärt zu Ende.

Mozart Cdur-Sinfonie (Nr. 4).

Mozarts letzte Sinfonie, die Cdur-Sinfonie Nr. 4, führt den Beinamen der »Jupitersinfonie«. Sie darf in mancher Beziehung für Mozarts grösste Leistung im Sinfonienfache gelten und bildet eins der schönsten Denkmäler seines freien, starken und reichen Geistes. Keine andere der Sinfonien Mozarts hat diesen breiten Wurf der Themen, keine andere verbindet mit dem gleichen Reichthum wahrhaft goldener Ideen die Einheit im Charakter und die Harmonie der Darstellung.

Es lebt etwas Antikes in ihr: eine erhabene Heiterkeit und ein Schönheitsgefühl, das auch ihre vollsten Lustausbrüche adelt. Ihr erster Satz klingt mit seinem Eingangsthema wieder an den festlichen Ouvertürenton der früheren Sinfonien Mozarts an; aber schon nach dem ersten Komma wird der Charakter innerlich



und so bildet nicht blos dieses Thema — es hat bis zu seinem vollständigen Abschluss die beträchtliche Länge von 23 Tacten — sondern der ganze Allegrosatz eine meisterhafte und erquickende Verbindung von äusserer glänzender Schilderei und edlem Seelenausdruck. Es ist im Allgemeinen nicht so schwer Programme zu den Meisterwerken unserer classischen Instrumentalmusik zu schreiben; bei der Jupitersinfonie kann man der Verlockung kaum widerstehen. Man sieht die Einzelnen in ihren stillen Gedanken dahingehen, die Massen in lauter Freude aufschäumen; es wechseln Bilder und Scenen in ruhiger Steigerung und Folgerichtigkeit, aber auch mit erschreckenden Zwischenfällen. Merkwürdig wie trotz des festlichen Grundtons die Motive des intimen Gemüthslebens und der naiven volksthümlichen Fröhlichkeit: den Gesammtausdruck des Satzes bestimmen!

Im Andante stellt Mozart drei Führer auf. Sein erstes Thema lautet:





Ihm tritt in gewohnter Weise ein zweiter Satz entgegen von drohender, gegensätzlicher Haltung. Er ist diesmal nur kurz skizzirt und geht in einen erhaben friedevollen Gesang über



dessen bewegliches Nachspiel (siehe *) im weiteren Verlauf Anlass zu Combinationen und Wendungen giebt, die in ihrer genialen Mischung von Tiefsinn und leichtem Spiel ganz einzig sind. Die Menuett dieser Sinfonie ruht auf sinnig beschaulichem Boden

. Ihr Trio hat in der Achtelmelodie und in der Instrumentirung Haydn'sche Elemente. Der berühmteste Satz der Sinfonie ist das Finale. Man nennt das ganze Werk zuweilen mit Bezug auf diesen letzten Satz die Cdur-Sinfonie mit der Schlussfuge und noch neulich hat ein Musikschriftsteller, der sich in Speculationen gefällt, nachzuweisen gesucht, wie sich in diesem Finale Faust und Helena vermählen, wie hier die vermeintlich ganz conträren Stylarten der Fuge und Sonate ihre erstmalige Verbindung eingehen. Von alledem ist wenig wahr. Um diese Sinfonie von andern Cdur-Sinfonien Mozarts zu unterscheiden, mag man sie die Sinfonie mit der Schlussfuge nennen. In Wirklichkeit aber spielt die Fugenform darin eine untergeordnete Rolle. Das Hauptthema des Satzes, dem wir schon früher begegneten, wird nach dem ersten Halbschluss, den der Satz macht, in einer einfachen Fuge durchgeführt, die nach 21 Tacten zu Ende ist. Nach der Reprice des Satzes schliesst Mozart nicht einfach, sondern setzt noch eine Coda an, die ebenfalls wieder mit einer Fuge beginnt und zwar mit einer sogenannten Tripelfuge, bei welcher zu dem

schon angegebenen Hauptthema noch folgende 2 Sujets hinzutreten



Nach 34 Tacten ist auch diese Fuge wieder zu Ende. Das an letzter Stelle angeführte Motiv fungirt im Satze von vorn herein als sogenanntes zweites Thema. Dass es wie auch die übrigen Motive und Themen in diesem Finale mit Rücksicht auf contrapunktische Brauchbarkeit erfunden ist und dass der Ausdrucksgehalt dieser Rücksicht nachgesetzt worden ist, braucht nicht erst nachgewiesen zu werden. Wenn wir den Fugenruhm dieses Finale reduciren müssen, so bleibt dasselbe trotzdem ein Meisterstück der contrapunktischen Kunst, die sich namentlich in Engführungen und canonischen Nachahmungen im vollen Glanze zeigt. Und was die Hauptsache ist: das Finale ist auch im Charakter, im Ausdruck eines kraftbewegten festlichen Lebens ein Meisterstück, würdig eines Jupiter, eines Olympiers der Kunst.

L. v. Beethoven
C dur-Sinfonie
(Nr. 1).

Wenn man unter den Sinfonien Beethovens eine Rangordnung aufzustellen versucht, so ist seine erste nicht die bedeutenste. Man thut aber dem Werke Unrecht, wenn man es schlechthin, wie das zuweilen geschieht, für eine Copie im Mozart'schen Styl und im Allgemeinen für unbedeutend erklärt. Kraft und Lust, Fröhlichkeit, leichter Scherz, sprühende Heiterkeit, ja auch ein wenig Schwärmerei, anmuthiges Träumen — aber nur Empfindungen freundlicher Natur bilden den Ideenkreis, den Beethoven in seiner ersten Sinfonie durchschreitet. Es sind die Stimmungen, an welche sich die Orchestermusik des Südens in ihren Durchschnittsleistungen bis auf Beethoven hin fast ausschliesslich hielt. Nichts von dem tiefen Ernst des nordischen Bach, nicht eine Spur von dem Pathos, welches manche der Haydn'schen Adagios kennzeichnet, nichts von der



Mozart'schen Melancholie — nichts vor Allem von dem Beethoven, welcher die Eroica schrieb, die 5., die 9. Sinfonie, die spätern Quartette, die grossen Claviersonaten, eben jenes Beethoven, den wir meinen, wenn wir seinen Namen nennen! Und doch ist er schon in der ersten Sinfonie als ein Eigner zu erkennen, in erster Linie im Ausdruck einzelner Stellen, im kühnen Vortrag und Wechsel der Gedanken. Diese Eigenschaft war es, die C. M. v. Weber im Auge haben mochte, als er die erste Sinfonie Beethovens eine »feurig-strömende« nannte.

Im ersten Satze der Cdur-Sinfonie (Op. 21) schliesst sich Beethoven in der Erfindung der Themen an Mozart an. Das Hauptthema:



mit welchem, nach einem einleitenden Adagio von kurzem Umfang, das Allegro beginnt, hat den allgemeinen, spannenden Charakter, welchen Mozart für seine Ouvertürensinfonien gern einhält. Es wird in zweimaliger Sequenz weiter getragen: ein kräftiges Forte krönt den breiten Aufbau, ganz so wie wir das bei Mozart oft gesehen haben. Auch das zweite Thema



ist ganz Mozart'sch. Der jubelnde Nachgesang, welcher ihm folgt, kommt wörtlich so in der Jupitersinfonie und in andern Sinfonien des Salzburger Meisters vor. Gleich danach tritt aber Beethoven selbst in das Orchester. Es ist an der Stelle, wo die brausende Gdur-Cadenz so ganz plötzlich von einem pp. abgelöst wird, wo die Bässe still über das erste Motiv des zweiten Themas sinnen und die andern

Instrumente in dunklen und unruhigen Harmonien festliegen. Die Oboe findet den Ausgang aus der unheimlichen Verzauberung. Das ist zum ersten Male das dämonische Element Beethovens in der Sinfonie! In der Durchführung dieser Gedanken folgt Beethoven der Haydn'schen Methode der motivischen Arbeit. Er geht aber schon hier über seinen Meister hinaus, indem er solche Motive zur Satzentwickelung herausgreift, welche im Zusammenhange des ganzen Themas nur eine überleitende und nebensächliche Stellung haben. Es sind besonders das Motiv aus dem vierten Tact des ersten und aus dem fünften Tact des zweiten Themas.

Das Andante hat zum Hauptthema eine Melodie:



deren Metrum ungewöhnlich ist: 7 Tacte. Sie wird fugenmässig kurz durchgeführt, dann bewegt sich der Satz in Haydn'scher Weise weiter: auch die concertirenden Triolenstellen fehlen nicht und nicht die leise Begleitung der Pauken. Den Charakter behaglich anmuthiger Schwärmerei, welchen der Satz trägt, unterbricht nur der Anfang der Durchführung, welcher für einen Augenblick das Gebiet trüberer Launen streift und zwar in Wendungen, deren aphoristischer Styl als Beethoven'sche Eigenthümlichkeit nicht zu verkennen ist.

Den dritten Satz benennt hier Beethoven noch Menuetto. Die Melodie:



hat in ihrem Rhythmus einen Rest von Tanzcharakter, in ihrem rastlosen, stürmischen, feurigen Wesen geht sie aber über die Natur der alten und auch der Haydn'schen Menuetts weit hinaus. In ihrem zweiten Satze steht in der Kette trotziger Sforzati, in dem plötzlichen Piano mit seinen modulatorischen Irrlichtern, der ganze Beethoven in seiner Originalität vor uns. Das Trio ist einer

jener Sätze, in denen der Componist eine grosse Wirkung durch elementare Einfachheit erreicht. Auf melodische Gedanken und Themata ist hier so gut wie verzichtet; der feierliche Klang der ruhigen Bläserharmonien genügt. Als Spohr bei dem ersten deutschen Musikfest zu Frankenhausen die erste Sinfonie Beethovens in den grossen Räumen der Kirche aufführte, machte nichts solchen Eindruck, als dieses Trio. Das Finale ist ein Rondo im Haydnschen Styl, leichthin scherzend und tändelnd, aussergewöhnlich kurz. Das Witzigste daran sind die Stellen, wo das erste Thema

Allegro molto e vivace.

repetirt. Beethoven lässt ihnen Momente pathetischer Spannung vorausgehen. Unter den vier Sätzen der Sinfonie ist dieses Finale der am wenigsten eigenthümliche und ohne Zweifel hat Beethoven in den Claviersonaten, welche in der Opuszahl und der Entstehungszeit unserer Cdur-Sinfonie vorausgehen — sie fällt als Op. 21 in das Jahr 1800 — ganz andere Endsätze hingestellt. Aber harmlos hingenommen, wie es gemeint ist, kann auch dieses Finale nur erfreuen und erheitern; es gehört die ganze graue, in Programmmusiktendenzen blind gewordene Rigorosität eines Berlioz dazu, um ein so lebensfrohes und vergnügtes Kunstwerkchen einfach als »kindische Musik« abzuthun.

L. v. Beethoven Ddur-Sinfonie (Nr. 2).

Wir können es nur dem Himmel danken, dass Beethoven nicht mit der neunten Sinfonie, mit der grossen Messe in Ddur debütirte, sondern mit Werken die, wie das erste Clavierconcert, wie die Cdur-Messe und wie diese Cdur-Sinfonie, an die bisherige Schule anknüpften. Das Publicum seiner Zeit war entschieden dem heutigen an naiver Empfänglichkeit überlegen; aber bei der Ddur-Sinfonie stutzte es doch schon. Die Referenten der Allgemeinen Musikalischen Zeitung hielten sich nach der ersten Leipziger Aufführung dieses Werkes (im Jahre 1803) an die nicht ganz gelungene Wiedergabe, die Berliner sprechen

nur (im Jahre 1804) von »den dreiviertel Stunden lang ausgeführten Schwierigkeiten«, so dass sich Rochlitz, der erste Kritiker seiner Zeit und einer der ersten Verehrer und Pioniere Beethoven'scher Kunst, veranlasst sah, bei der nächsten Gelegenheit selbst das Wort zu ergreifen und zu versichern, dass diese zweite Sinfonie »das Werk eines Feuergeistes bleiben werde, wenn tausend jetzt gefeierte Modesachen längst zu Grabe getragen sind«. Aber von der ersten Sinfonie liest man nur, dass sie ein Lieblingsstück des Concertpublicums sei.

Die zweite Sinfonie Beethovens (D dur op. 36, zuerst aufgeführt i. J. 1803) geht einen bei weitem beträchtlicheren Schritt über den Styl und die Sphäre der Haydn-Mozart'schen Sinfonie hinaus. Der erste Satz zeigt dies namentlich an der Einleitung und der Coda, die beide in Umfang und Inhalt alles bisher an dieser Stelle Gewohnte überragen. Nur die siebente Sinfonie Beethovens hat einen noch bedeutenderen Einleitungsatz. Der der zweiten ist ausgezeichnet durch den herrlichen Gesang, mit dem er beginnt. Wie ein Bild aus der Sternenwelt wirkt diese ebenso erhabene als innige Melodie. Darauf wird es wolkig und sehr ernst: es kommt zu einem drohenden Unisono von unheimlicher Gewalt, das uns später fast wörtlich in der neunten Sinfonie wiederbegegnet: . Muntere Triolen vertreiben das Unwetter und hellen den Horizont auf für das freundlich schwungvolle Allegro. In ihm ist das Verhältniss der beiden Themen merkwürdig: das zweite erscheint als die Hauptgestalt des Satzes. Das erste Thema hat einen gemüthlich humorvollen Ton:



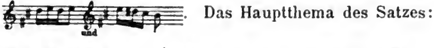
, das zweite aber einen triumphirenden:



In der Durchführung und der Verbindung der Satzgruppen ist die Doppelschlagfigur aus dem ersten Thema von grosser Bedeutung. Neben ihr sind aber in Mozart'scher Weise der Ideenentwickelung auch Motive aus Themen zu Grunde gelegt, welche nur eine Nebenstellung haben, z. B.: , welches mit dem angeführten Unisono-Motiv der Einleitung verwandt ist, und



Die Neigung Beethovens, die Zahl der Themen zu vermehren, sogenannte Nebenmotive in wichtiger Weise zu verwenden und mit den hergebrachten Formen freier zu schalten, tritt mehr noch, als im ersten Satze der D dur-Sinfonie, in ihrem Larghetto hervor. Die Stellen des grössten Ausdrucks sind hier geradezu diejenigen, an welchen die Darstellung an winzigen Motiven haftet, wie:



Das Hauptthema des Satzes:



ein von Sehnsucht und Wehmuth leise berührter Hinweis auf Glück und Frieden, wirkt doppelt poetisch durch die Elemente, die es begleiten und bestreiten. Es dauert ziemlich lange und der Weg geht nicht in einfach gerader Linie, ehe der kindlich trauliche und einfache Spielplatz des zweiten Themas erreicht wird



Der dritte Satz ist als Scherzo bezeichnet. Mit diesem Namen war der Begriff einer bestimmten Form bis zu

Beethoven nicht verbunden. In der grossen Revolutionszeit der Musik, im 17. Jahrhundert, taucht auch er zum ersten Male auf und zwar für kleine, in der Form freie und im Inhalt etwas ausgelassene und übermüthige Liebesgesänge (für eine Stimme mit Begleitung). Von da wurde er auf das Instrumentalgebiet übertragen, aber nicht häufig angewendet. Beethoven griff ihn zunächst für seine Claviersonaten auf und machte ihn classisch. Das Scherzo der D dur-Sinfonie ist eins der drastischsten. Wie die Motive des Hauptthemas



gleichsam flüchtig und verirrt im Orchester hin und herflattern, jeder Tact eine andere Instrumentirung! Wie toll es der lustige Kobold, der sie jagt und schreckt, treibt! Immer das *ff* auf dem von Natur unbetonten Tacte!

Das Finale erscheint im Anfang mit seinem komisch polternden und bärbeissigen Eingangsmotiv zum Hauptthema:



wie eine Fortsetzung des Scherzo. Es hat Haydn'sches Blut in den Adern. Das zweite Thema:



aber lenkt in die Bahnen jener Cantabilität ein, welche Mozart in das Allegro einführte. Mit welcher Entschiedenheit Beethoven diesen neuen Weg weiter schritt und wie

sehr er den frisch eröffneten Ideenkreis zu erweitern berufen war, ist an diesem Thema schon fühlbar. Es ist ein kleines Doppelwunder: Adagiogeist in der Allegroform und menschlicher Gesang aus dem Munde von Blasinstrumenten!

L. v. Beethoven Es dur-Sinfonie (Nr. 3. Eroica).

Die dritte Sinfonie Beethovens (Es dur, Eroica) entstand im Jahre 1803 und wurde im Januar des folgenden Jahres zuerst in dem Würth'schen Concert in Wien aufgeführt. Nach dem Bericht, welchen die Allgemeine Musikalische Zeitung darüber brachte, nicht mit unbezweifeltem Erfolge. »Frappante und schöne Stellen« heisst's von ihr, »energischer, talentvoller Geist« von ihrem Schöpfer. Aber diese Zugeständnisse werden so gut wie aufgehoben durch Epitheta wie »äusserst lange und schwierige Composition«, »wilde Fantasie, die sich ins Regellose verliert« und mehr noch durch das demonstrative Lob einer anderen Esdur-Sinfonie, die in demselben Concert vorkam. Diese andere war von Anton Eberl, den heute, vielleicht mit Unrecht, Niemand mehr kennt. Die Schwierigkeit der Eroica lag für die Ausführenden so gut vor wie für die Zuhörer. Sie wurde bei der ersten Probe in Wien, der Prinz Louis Ferdinand von Preussen beiwohnte, umgeworfen; in Leipzig und wo sie sonst in die Hände eines gewissenhaften Dirigenten kam, veranlasste sie Extraproben. Habeeck in Paris liess sie sich sogar ein grosses Frühstück kosten. Noch heute ist sie eine der schwierigsten Vorlagen, wenn ein intelligentes Orchester seine Meisterschaft zeigen soll; namentlich im ersten Satze, dem die mechanische Präcision allein nicht beizukommen vermag. Bei der ersten Aufführung des Werkes im Leipziger Gewandhause war die Direction so vorsichtig und verständig, ihre Abonnenten durch gedruckte Charakteristiken der einzelnen Sätze vorzubereiten. Im Ganzen aber kann man sich nur wundern, dass die Musikwelt jener Tage sich nicht mehr und länger über die Eroica wunderte, sondern sie ziemlich bald und allgemein unter die immer und regelmässig wiederkehrenden Repertoirwerke aufnahm. Denn dieses Werk war den Zeitgenossen

über Nacht gekommen: in seiner exotischen Pracht musste es zunächst ebenso befremden als entzücken. Von den vorausgehenden Werken zur Eroica fehlt die hinreichende Brücke. Soviel die ersteren, in erster Linie die Claviersonaten, bieten und versprechen: dem Ideenreichthum dieser Sinfonie gegenüber, dem Vollgehalt, der Kraft und Gediegenheit, der ebenso kühnen, fast übermässigen, als festgefügten Anlage dieses Werkes gegenüber erscheinen sie nur als kleine Vettern aus einer entfernten Seitenlinie. Es ist ein unbegreiflicher Rest um die Stellung dieses Werkes in der Geschichte ihres Schöpfers. Denn Beethoven hat diesen monumentalen Eingangsbau zu einer neuen Orchesterkunst auch nicht überboten. Er setzte ihm Werke zur Seite, welche die einen intimer, die anderen populärer sein mögen, aber nur wenige, in denen jedes Glied so wie in dieser Eroica in Geist, Charakter und Poesie getaucht ist, wo die Kunst so sehr wie hier auf Figuren, auf Passagen, auf Putz und Ornament, auf allen jenen Kitt und Mörtel verzichtet hat, dessen sich die Musik zur Verbindung ihrer Hauptglieder gebräuchlicher- und erlaubtermassen bedient. Die Eroica bleibt für die Macht von Beethovens Schöpfergeist das stärkste Zeugniss, und er selbst erklärte sie bis zur Zeit, wo »die Neunte« erschien, für seine beste Sinfonie.

Man weiss, dass Beethoven seine Eroica »Bonaparte« überschrieben hatte. Als aber der Consul sich zum Kaiser gemacht hatte, riss der republicanische Tonsetzer den Umschlag weg und widmete das Werk nur im Allgemeinen dem »Andenken eines Helden«. Mit diesem Titel ist weniger ein eingehendes Programm gegeben, als vielmehr nur eine allgemeine Directive. Man hat bekanntlich den Mittelsätzen bestimmte Bilder aus dem Kriegerleben unterzulegen versucht: dem Trauermarsch eine feierliche Bestattungsscene der Gefallenen, dem Scherzo das geschäftige Treiben des Lagers und der Beiwacht. Das mag gestattet sein und jedenfalls nichts schaden. In den anderen Sätzen ist aber dieser Versuch nicht durchführbar; namentlich dem ersten gegenüber erscheint

er unbedingt kleinlich! Das ist nicht das Bild einer Schlacht, wie Ausleger behauptet haben, sondern das einer Heldennatur, deren Hauptzüge Beethoven mit einer eignen Tiefe des Blicks erfasst hat und in gegenseitige Action bringt. Das Eigenthümliche an dieser Beethoven'schen Auffassung des Heroischen ist, dass er den Elementen der Kraft und des frohen Thatendranges einen stark elegischen und pathetischen Gegensatz beimischt. Es geht durch den ganzen Satz ein Zug der Trauer, über die Wunden, welche der Held schlagen muss; vor und nach den gewaltigen Streichen, die er führt, erhebt sich die Stimme des Mitleids, und seine grossen Entschlüsse umringt die Wehmuth. Dieser weiche menschliche Zug begleitet schon das Hauptthema, das in seiner ersten Hälfte den Hauptträger des kräftigen, fröhlichen Heroenthums bildet.



Bereits im fünften Tacte mit dem langen verminderten Septaccord kommt die schmerzliche Wendung. Noch stärker ist sie im zweiten Thema ausgebildet:



mit dem übermässigen Dreiklang; ferner in der wehklagenden E-moll-Episode der Durchführung . Diese Episode machte Beethoven, wenn wir die durch Nottebohm veröffentlichten Skizzen zu dieser Sinfonie recht verstehen, geradezu zum Mittelpunkte des ersten Satzes. Sie war von vornherein fertig und fest beschlossen, und um sie in die rechte Wirkung zu setzen, änderte er die

Entwürfe zu der ihr vorhergehenden Partie immer wieder, bis die Rhythmen so trotzig und Dissonanzen so beängstigend, so realistisch schneidend wurden, wie sie jetzt dastehen. Von ähnlicher Tendenz ist auch das Nachspielmotiv, welches den wuchtigen Schlägen des empörten Orchesters am Schlusse des ersten Theils folgt:



Es sind die reinen Klagen und Seufzer; ähnlich auch die hinsterbenden Anklänge an das erste Motiv des Hauptthemas, mit denen der Durchführungstheil beginnt. Für die formelle Bildung des Satzes hat ausser den angeführten thematischen Elementen noch das kurze Motiv grosse Wichtigkeit, welches die Ueberleitungsgruppe zwischen dem ersten und zweiten Thema eröffnet

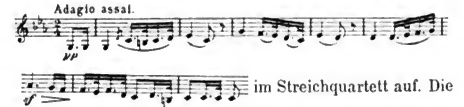


Der Durchführungstheil dieses ersten Satzes der Eroica ist auch für den Zuhörer einer der schwierigsten selbst bei einer geistig vollendeten Aufführung; wegen der ausserordentlichen Beweglichkeit, mit welcher der Componist Ideen und Empfindungen wechselt, und dann wegen der Breite, mit welcher er sie ausführt. Dieser Durchführungstheil hat eigentlich zwei Gipfel; nachdem der erste passirt ist, scheint der Tonsetzer nochmals zur Höhe umzukehren, und als endlich bei der grossen fanatischen Cesdur-Stelle allgemeine Erschöpfung in den kämpfenden Tonmassen eingetreten ist, wendet er sich zur Reprise nicht ohne eine Wendung, deren eigenthümliche Schönheit lange Zeit über ihrer absonderlichen Form verkannt worden ist. Wir meinen jene Stelle — man nennt sie wenig geschmackvoll den Cumulus — wo über der tremolirenden Secunde $\overset{b}{as}$ der beiden Geigen das Solohorn leise den Zauberruf intonirt, der Alle wieder



aus der unheimlichen Erstarrung ruft: das Heldenmotiv *es g* | *es*. In der ersten Wiener Probe hatte Beethoven dieses *as* gegen die Musiker zu schützen, welche meinten, es sei ein Fehler vorgekommen; die Herausgeber der ersten französischen Partitur corrigirten es als Druckfehler in *g*; auch noch R. Wagner war dieser Meinung. Seit das Skizzenbuch Beethovens bekannt ist, darf nicht der leiseste Zweifel mehr gehegt werden, dass Beethoven kaum etwas Anderes in seiner Eroica so bestimmt und klar gewollt hat, als diese vom mechanischen Harmoniestandpunkte aus befremdende und unter allen Umständen gewagte, aber jedenfalls mit tondichterischer Kühnheit und Feinheit ersonnene Wendung. Auch die Coda des ersten Satzes ist ungewöhnlich und zwar dadurch, dass der Componist hier nochmals auf die Durchführung zurückgreift, wiederum nämlich auf die bereits berührte Episode in E moll; ein Beweis, wie wichtig sie ihm für die Eigenart des Helden war, wie ihn sich Beethoven dachte.

Der zweite Satz der Eroica, Marcia funebre überschrieben, die Grenzen eines einfachen Trauermarsches aber in jeder Beziehung überschreitend, besteht aus fünf Theilen. Der erste Theil stellt zunächst das Hauptthema



im Streichquartett auf. Die Bläser wiederholen dasselbe, von den Violinen in zitternden Rhythmen begleitet. Dann folgt ein Gegenmotiv in Esdur, das nach dem Hauptthema zurückkehrt. Auch diese Gruppe, vom Streichquartett zuerst gebracht, wiederholt der Bläserchor, und mit einem kurzen freien Nachspiel in C moll schliesst dieser erste Theil. Inhaltlich verbildlicht er jenen furchtbaren, fassungslosen Zustand der trauernden Seele, wo das Gefühl nach Ausdruck ringt, wo die Klage mit der Resignation kämpft, wo die

Sprache erstarrt, versagt und bricht, wo die freundlichen Bilder der Erinnerung nur auftauchen, um von den Ausbrüchen des heftigsten Schmerzes verjagt zu werden. Der zweite Theil ruft das glänzende Bild des Helden zurück. Er erscheint wie eine Art Apotheose. Das Thema, welches ihn führt, in hellem Dur gehalten p Ob. nimmt schon beim ersten Halbschluss (in G dur) einen ganz triumphirenden Ton an. Am Schluss dieses Theiles ist die Rückkehr ins Hauptthema, der stets im Laufe des Satzes ein leidenschaftlicher Accent vorausgeht, von einem ganz besonders tiefen und gewaltigen Ausdruck des Schmerzes begleitet. Der dritte Theil, welcher mit dem Hauptthema (in C moll) beginnt, ruht im Wesentlichen auf folgendem Thema: f sf. In der ersten Hälfte erscheint es durch die Verkettung mit dem Motiv sf sf sf in der Form einer Doppelfuge. Sein Ausdruck ist klagend, aber die Klage hat ihre Herbheit verloren und fliesst nun stetig dahin. Die Wendungen werden mild, fast freudig. Wieder steigt das Bild des lebenden Helden auf: ein leidenschaftlicher, begeisterter Aufschwung in der Musik: Da plötzlich: sf das schreckliche Besinnen: »Er ist nicht mehr!« Ein Aufschrei in den entlegensten Regionen des Orchesters, ein wilder, fast wüster Ausbruch des Schmerzes auf dem Asdur-Accord, ein Chaos, aus dem die schmetternden Trompeten den Ausweg suchen. Dann lenkt es mit mühsamer Beruhigung über in den vierten Theil, welcher im Wesentlichen eine Repetition des ersten Theiles aber mit einem grossen Zusatz von Leidenschaftlichkeit und

Aufregung bildet. Es wird der letzte Abschied genommen! Der fünfte Theil, die Coda, schliesst das ergreifende Bild versöhnend ab. Wie Glockengeläute, das Beethoven ähnlich auch in seiner Trauercantate auf Joseph II. anklingen lässt, beginnt er in den Violinen, eine wehmüthig freundliche Melodie klingt wie aus der Ferne herüber, dann geht die Musik für einen Augenblick in blosse rhythmische Bewegung auf; in den Violinen tönt's wie Schluchzen. Noch einmal erscheint dann das Marschthema, verflattert aber bald und zerfällt in Stücke. Als es verschwunden, stossen die Bläser noch ein letztes leidenschaftlich accentuirtes Lebewohl aus, über das sich sofort eine leise Fermate wie Grabesruhe legt.

Das Scherzo ist von einer ganz eigenthümlichen Anlage. Zum Hauptthema hat es folgende Tacte:



Aber dieses theilt sich in die Darstellung mit einem Motive, das von Natur nur präludirenden und anlaufenden Charakters ist: . Lange Tonreihen, aus diesen wenigen Noten gewoben, durchziehen den Satz und geben ihm sein phantastisches, heimliches Gepräge, den merkwürdigen nächtlichen Klang, die Aehnlichkeit mit dem Gemurmel einer entfernten Menge, mit dem Getöse einer geschäftigen Stadt, das der Wind auf Meilen hinausträgt zum Wandrer. Die Tonart ist Esdur, aber es dauert 92 Tacte, ehe sie mit dem Fortissimo des zum ersten Male geschlossen vortretenden Orchesters zum Ausdruck kommt. Es ist interessant zu wissen, dass Beethoven als dritten Satz seiner Eroica eine einfache Menuett schreiben wollte. Erst im Laufe

der Skizzen kam er auf das eben angeführte schwankende Motiv und damit auf die ganz neue Anlage des Satzes. Den Hörnern, welche bekanntlich im Trio des jetzigen Scherzo eine ziemlich gefürchtete Aufgabe haben, war von Anfang an eine besondere Rolle zugedacht, aber im Hauptsatze der Menuett.

Das Finale der Eroica ist in seiner ersten Hälfte ein Variationencyclus, dem folgendes einfache Thema zu Grunde liegt:



Dasselbe, welches Beethoven früher schon zu den Claviervariationen (Op. 35) und auch zur Musik des Ballets: »Die Geschöpfe des Prometheus« benutzt hat. Von der dritten Variation ab baut der Componist über dieses Thema eine innige Gesangmelodie,



welche in dem Satze als zweites Thema fungirt. Nachdem sie durchgeführt, wird die Variationenform verlassen, das Thema erscheint umgestaltet in eine Fuge; in andern Gruppen sind nur wenige Noten benutzt, auf Augenblicke verschwindet es ganz. Mit dem Gmoll-Satze, der marschartig kräftig einsetzt, tritt die Variationenform wieder ein; die einzelnen Variationen haben freie Schlüsse; im Uebrigen wiederholt sich der ganze Prozess der ersten Hälfte. Bis dahin erscheint das Finale der Eroica, so viele schöne Momente darin vorkommen, im Verhältniss zu den andern Sätzen etwas zu leicht. Am Ende jedoch, mit der frommen Episode, in der das zweite Thema als Andante erscheint, erhebt es sich und schliesst allerdings etwas kurz abgebrochen, aber mit dithyrambischem Schwunge.

L. v. Beethoven Bdur-Sinfonie Nr. 4.

Beethovens vierte Sinfonie (Bdur Op. 60), welche im Jahre 1806 entstand, wurde im Anfang des Jahres 1808 zuerst in Wien, kurz nach einander zweimal aufgeführt erst im Theater und dann im adligen Liebhaber-



concert, und erfreute sich sogleich, wie berichtet wird, eines reichen Beifalls. Heute theilt sie mit der ihr geistig verwandten achten Sinfonie das Schicksal einer gewissen Zurücksetzung. Sie erreicht ihre Nachbarn zur Rechten und Linken, die Eroica und die Cmoll-Sinfonie weder in der Breite des Aufbaues und der äusseren Dimensionen, noch in der Grossartigkeit der Combinationen; sie ist aber dennoch eins der eigenartigsten und vollendetsten Werke der Beethoven'schen Kunst und repräsentirt unter den Sinfonien eine Gattung für sich. Was sie auszeichnet, ist die Frische und Unmittelbarkeit der Gestaltung. Sie gleicht darin einigen der Klaviersonaten, dass sie mehr phantasirt und improvisirt, unter einem fortwährenden Zufluss neuer Gedanken entstanden, als gearbeitet erscheint. Ein zweites Element, welches sie aufs stärkste kennzeichnet, ist der romantische Hang, das Helldunkel, in welchem die Phantasie, mit Ausnahme des letzten, in allen Sätzen dieses Werkes zu verweilen liebt. Dieser romantische Zug macht sich äusserlich bemerkbar in dem zögernden Aufbau der Melodien, in dem langen Festhalten der Harmonien, in der versteckten Einmischung der Dissonanzen, in der bald in scharfen Contrasten springenden, bald träumerischen Dynamik: Erscheinungen, die uns in keiner zweiten Sinfonie Beethovens so systematisch entgegentreten wie in allen denjenigen Partien der B dur-Sinfonie, in denen nicht der stürmische Frohmuth offen proclamirt ist.

Nach einer dämmernden Einleitung bricht das Allegro des ersten Satzes in urwüchsiger Derbheit los. Das Hauptthema ist folgendes:

Allegro vivace.

fp *f* die beiden Elemente des Satzes: frohes Ungestüm und geheimnissvolles Sinnen verbindend. Ihm folgt ein selbständiges Seitenthema,

welches über das Motiv: zu einer Repetition des ersten überleitet. Das zweite Thema zerfällt in zwei Hauptpruppen, deren Grundmotive die folgenden sind: . Zwischen ihnen stehen noch weitere selbständige Gedanken; die Ueppigkeit der Phantasie zeichnet diese Sinfonie aus. Auch die Durchführung überrascht durch eine ganz neue Idee: eine herrliche Melodie: mit welcher eine Strecke lang die beiden Gruppen des Orchesters, Geiger und Bläser einen Wechselgesang vollführen. Ganz eigen ist der Schluss dieser Durchführung, das Einschlummern der Instrumente in entlegener Tonart, die Führerrolle, welche die Pauke in diesem Momente übernimmt, und der eilige Rückzug, den das verlorene Gros unter ihrem immer lauteren Commando bewerkstelligt. In dem Scherzo der Cmoll-Sinfonie findet sich ein ähnliches und doch wieder sehr verschiedenes Seitenstück zu dieser Stelle.

Das Adagio, ein wunderbares Stück verklärter Poesie, hat folgenden Gesang zum Hauptthema:



Die Form dieses Satzes ist so rein und einfach, dass er keiner Bemerkung bedarf. Das zweite Thema, in dem Momente eingeführt, wo die vom Anfange an im Satze lauernden Geister der Schelmerei und des Humors über das Mass zu gehen Miene machen, wird von der Clarinette vorgetragen, das Fagott bringt einen Nachgesang dazu. In der Stimmung knüpft dieses zweite Thema an die leise und edle Melancholie die Hauptthemas wieder an.

Der dritte Satz, welcher nicht ausdrücklich als Scherzo überschrieben ist, hat die ausgesprochene Natur eines Capriccio. Er lässt eine etwas herausfordernde Lustigkeit gegen einige üble Humore ankämpfen. Das Aufangsmotiv seines Hauptthemas giebt den Hauptstoff zum Bau des Satzes. Der in den ersten Tacten dieses Themas schon gegebene Gegensatz von $^2/_4$ und $^3/_4$ Tact geht durch das ganze Stück und verstärkt den Eindruck einer bald übermüthigen, bald eigensinnigen Natur. Das Trio ist eins der köstlichsten Bilder naiver und unschuldiger Freude, eins jener Kunstwerke, die man nicht hören kann, ohne die Musiker zu beneiden, welche sie aufführen dürfen. Die Oboe führt das einfache Thema:



In die Pausen streuen die Violinen allerhand kleine Neckereien hinein — am Ende des Trios wächst die liebenswürdige Melodie zu stolzer Pracht heran. Schon der erste Satz der Sinfonie zeigt einige Mozart'sche Spuren; sie mehren sich im Finale so sehr, dass man die Vermuthung kaum abweisen kann, in den Hauptgedanken gehöre dieser Satz einer früheren Entstehungszeit an. Seine Themen sind



mit dem Nachsatze und.

Sie ergeben einen Satz von brillantem, funkelndem Effect, von dramatischer Lebendigkeit und frappantem

Humor, dessen heitere Natur nur durch einige breite, unbarmherzig dissonirende Accorde, die Einfälle einer rauhen Laune, gestört wird.

Die fünfte Sinfonie (Cmoll) ist mit der Pastoralsinfonie zusammen veröffentlicht worden. Beide Werke, welche die Opuszahlen 67 und 68 tragen, wurden auch zusammen in demselben Concert zuerst aufgeführt, welches Beethoven am 22. December 1808 im Theater an der Wien gab, einem Concerte, das durch die Reichhaltigkeit seines Programms als Curiosum in der Concertgeschichte dasteht. Es umfasste zwei grosse Chorwerke, die Chorfantasie, das Clavierconcert in *G*, eine freie Fantasie, die Pastoralsinfonie (als Nr. 5), die Cmoll-Sinfonie (als Nr. 6 bezeichnet). Gleichwohl sind die beiden Sinfonien zu verschiedener Zeit entstanden. Die ersten Arbeiten an der Cmoll-Sinfonie reichen bis in die Jahre 1800 und 1801 zurück. Das ausserordentliche, in jeder Faser Beethovensche Werk hat den Meister auch ausserordentlich intensiv beschäftigt und ist unter denjenigen Arbeiten, mit welchen er sich aussergewöhnlich lange trug — vergleichen wir nur die Ddur-Messe und die neunte Sinfonie — vielleicht diejenige, bei welcher die endgültige Form alle Intentionen des Schöpfers ohne Rest aufnahm. Von vielen Beurtheilern wird die Cmoll-Sinfonie als der Höhepunkt nicht blos der Beethoven'schen, sondern überhaupt der Instrumentalmusik bezeichnet, jedenfalls ist sie eins derjenigen Kunstwerke, über deren Gewalt Alle einig sind. Selbst Diejenigen, welche amusischen Geistes sind, pflegen vor der Cmoll-Sinfonie eine leise Regung von Respect zu haben. Jeder fühlt, dass aus dieser Sinfonie ein ungewöhnlicher Geist spricht. Es liegt etwas Titanisches in ihrem Zorn und ihrem Trotze, in ihrem Schmerze und auch in dem Rausche der Begeisterung, in welchem sie schliesslich ausmündet. Man könnte sich vor diesem Kunstwerke an vielen Stellen fürchten, wenn nicht aus dem Hintergrunde seiner nächtigen Fantasien auch freundlichere Genien auftauchten; es würde uns transcendental und nur ehrwürdig bleiben, wenn es den Blick nicht ausser

auf unendliche Sternenweiten auch auf trauliches Erdenland lenkte, wo uns Boten der Sehnsucht, des Humors und diejenigen Menschengefühle begegnen, welche das Walten eines guten Gemüthes verkünden. Die Darstellung in der Cmoll-Sinfonie ist heiss und ursprünglich, wahr, nothwendig einheitlich und dabei so scheinbar einfach und klar, dass das Werk trotz der Grösse seines Inhalts populär geworden ist. Was diesen Inhalt der Cmoll-Sinfonie bildet, wer getraut sich das ohne Fehler zu übersetzen? Beethoven soll dem ersten Satze dieses Werkes das Motto gegeben haben: »So klopft das Schicksal an die Pforte«. Wir betonen aber das Wort »soll«. Es ist das Charakteristicum musikalischer Kunstwerke, dass sie die Fantasie des Hörers anregen, ihn wohl auch auf bestimmte Bilder führen. Aber es ist vermessen, das eine dieser Bilder für das ausschliesslich richtige zu halten und zu proclamiren. Die Zahl der benannten Grössen, welche derselben algebraischen Formel entsprechen, ist in der Regel nicht klein: »Ratio multiplex, veritas una«! Aber der allgemeine Gang der Fantasie, nennen wir es die Grundidee, in der Cmoll-Sinfonie ist so klar ausgeprägt, dass man sie nennen muss: Es ist der Weg »aus Nacht zum Licht«, per aspera ad astra, jener in der sinfonischen Kunst so oft gesuchte und noch öfters verfehlte Weg!

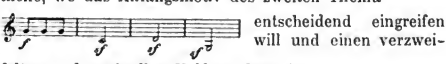
L. v. Beethoven Cmoll-Sinfonie Nr. 5.

Der erste Satz ist eine der glänzendsten Bestätigungen für einen in jeder Kunst sattsam erprobten Erfahrungssatz: dass mit der Schwierigkeit der technischen Aufgabe bei starken Geistern auch die Fantasie wächst, der Flug der Gedanken kühner wird und die Ideen an Macht, Kraft und Reichthum zunehmen. Von der technischen Seite aus betrachtet, ist der erste Satz der Cmoll-Sinfonie eins der verwegensten Kunststücke: Denn sein wesentliches Grundmaterial besteht aus den vier Noten, welche lapidar und erschreckend den Eingang des Werkes bilden: Allegro con brio. [Notenbeispiel]. Nach Czerny soll ein

Goldammer Beethoven im Walde dieses Motiv zugetragen haben. Zwar hat der Satz ein zweites Thema:



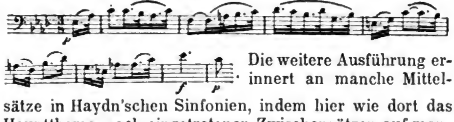
Aber dasselbe ist in dem grossen psychologischen Process nur ein momentanes Beschwichtigungsmittel, über welches die Combinationen jenes Urmotivs achtlos hinwegschreiten. Es wird bei seinem ersten Erscheinen schon von den Bässen mit jenen vier unruhigen Grundnoten drohend empfangen, verfolgt und bald in den Strudel der wogenden Aufregung hineingezogen. Auch Aeltere, namentlich S. Bach, haben mit einem einzigen kurzen Motiv zuweilen ausgeführte Sätze gebildet. Aber dies sind Präludien und kleinere Stücke — hier aber haben wir einen ganz colossalen Satz von gegen 500 Tacten! Dabei aber ist dieses Kunststück zugleich auch die höchste Leistung im leidenschaftlichen Style, welche bis dahin vielleicht die ganze Instrumentalcomposition, ganz gewiss aber die Orchestermusik aufzuweisen hat — eine Leistung, die in der Folge fraglich ob wieder erreicht, jedenfalls aber nicht überboten worden ist. Den Gang des Satzes im Einzelnen zu beschreiben, ist nicht durchführbar, wohl auch nicht nöthig. Nach so und so viel rührenden und erschütternden Versuchen kommt das Ende auf den Anfang zurück. Es ist das Bild eines ergreifenden Kampfes, der durchgeführt wird: Wohin unsere Fantasie den Schauplatz desselben legen mag, in die menschliche Seele oder in die Natur: seine Phasen sind mit der schauerlichsten Deutlichkeit wiedergegeben. Den kritischen Mittelpunkt bildet jene Partie im Durchführungstheile, wo das Anfangsmotiv des zweiten Thema



entscheidend eingreifen will und einen verzweifelten und qualvollen Heldentod erleidet.

Wie eine holde Geisterstimme, die uns mit Trost und Hoffnung füllen will, setzt der zweite Satz (Andante con

Moto, Asdur, $^3/_8$ Tact) mit einem lieblichen Thema ein, welches Celli und Bratschen unisono vortragen:



Die weitere Ausführung erinnert an manche Mittelsätze in Haydn'schen Sinfonien, indem hier wie dort das Hauptthema nach eingetretenen Zwischensätzen auf mannigfache Weise variirt wird. An Originalität ist es dem ersten Satze nicht gleichzustellen, obwohl der Gedanke, immer zwischen dem schmeichelnden, wehmüthigen Haupttheil in Asdur einen pomphaften Marsch aus Cdur mit Pauken und Trompeten eintreten zu lassen, sehr frappant wirkt. Ohne Zweifel ist diese dreimal auftretende und jedesmal mit neuen Ueberraschungen eingeführte Cdur-Episode als ein Hinweis auf das Finale und seine Freudensphäre zu betrachten, wie überhaupt der Charakter dieses Andante als eines im Ganzen vermittelnden Theiles nicht zu verkennen ist. Der furchtbare Geist, welcher den ersten Satz der Sinfonie regierte, blickt in dem Andante immer noch aus Wetterwolken heraus. Aber es klingt ihm muthige Kriegs- und Siegesmusik entgegen und die freundlichen und friedlichen Gestalten kommen wieder aus dem Versteck hervor. Eine davon, welche in den Holzbläsern sich unmittelbar an das Hauptthema anschliesst, wirkt ganz besonders durch die Beharrlichkeit, mit welcher sie beständig unverändert — sogar stets in derselben Tonart — zurückkehrt:

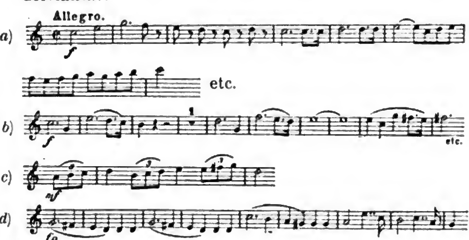
Das thematische Material des dritten Satzes: ist folgendes für den Haupttheil



für den das Trio ersetzenden Mitteltheil:

Die Theile *a* (für dessen vier erste Tacte Beethoven, nach Ausweis des von Nottebohm veröffentlichten Skizzenbuchs, den Anfang des Finale von Mozarts G moll-Sinfonie benutzte) und *b* des Hauptthema folgen im Satze unmittelbar wie oben; für die Entwickelung des Satzes wird besonders das Motiv *b* ausgenutzt. Während in den meisten andern Sinfonien Beethovens im dritten Satze eine ausgelassene Fröhlichkeit ihre Feste feiert, will hier — wo, wahrscheinlich nicht zufällig, auch die Bezeichnung Scherzo fehlt — die gute Laune noch nicht recht in Gang kommen. Das nähere Verwandtschaftsverhältniss, in dem bei Beethoven sehr häufig der dritte Satz zum ersten steht, kommt hier mit besonderer Deutlichkeit zum Ausdruck. Es zeigt sich äusserlich in der Aehnlichkeit, welche zwischen dem Hornmotiv und dem Hauptrhythmus des ersten Satzes besteht, ferner in den vielen Fermaten, welche beiden Sätzen gemeinsam sind, und mehr noch innerlich in dem vorwiegend düstern Charakter dieses »Scherzo«. Heiter ist im Hauptsatze desselben nur der Rhythmus, die Harmonien sind gedrückt, die Melodien fragend und schwermüthig, fremdartig durch den Klang der Instrumente, welche sie an den wichtigsten Stellen vortragen: das Motiv *a* die sonst nur für den schweren Dienst verwendeten Contrabässe, das Motiv *b* die Hörner. Auch der Mittelsatz, mit seinen polternden Figuren und seinem eifrigen Fugiren, verwischt den Eindruck des Aengstlichen, halb Unheimlichen noch nicht: Sein Humor ist etwas forcirt und ungeheuerlich, er deutet eine gute Wendung der Sache mehr an, als dass er sie schon bringt. Als sich der Lärm seiner gewaltigen Läufe mehr und mehr verloren hat, erscheint das Scherzomotiv wieder: diesmal pizzicato. Man hört nichts mehr als einige von den Violinen halb hingehauchte Varianten des Motivs *b* und dazwischen ein seltsames, halb unterdrücktes Schluchzen der Fagotte. Dann bricht

der Gedanke ganz ab. Das Orchester macht Miene den bösen Traum zu verschlafen; nur die Pauke hält im *pp* noch den Rhythmus wach. Es folgen einige Tacte voll mysteriöser Harmonien und einer Ruhe, dass das Ohr zu hören zaudert, bis die Paukenschläge rascher werden, die Violinen sich winden und raffen und endlich das ganze Orchester wahrhaft fieberisch sich auf den leuchtenden Cdur-Accord stürzt, mit dem der Triumphmarsch des Finale beginnt. Mit seinem unbeschreiblichen Jubel, mit Kraft und Schalkheit erstickt er alle finsteren Anwandlungen, die aus den früheren Sätzen in den Schluss hineinziehen möchten. Die Themen sind einfach bis zur Trivialität:



In der Instrumentirung ist nichts Ausserordentliches als der Zusatz von drei Posaunen, die hier zum ersten Male in Beethovens Sinfonien erscheinen — aber der innere Schwung und die Kunst des Componisten erreichen mit diesen gewöhnlichen Mitteln eine elementare, donnerähnliche Wirkung. Echt Beethoven'sch ist die Beharrlichkeit, mit welcher das endliche Ende immer wieder hinausgeschoben und umgangen wird. Schliesslich muss es doch kommen, aber nicht ohne einen letzten neuen Trumpf: ein freudezitterndes Presto über das Thema *d*.

Mit Recht ist die Cmoll-Sinfonie Beethovens seine populärste. Sie war das von allem Anfang ab. Kaum

bekannt geworden, findet sie sich in den Programmen der Virtuosen-Concerte ebenso gut wie auf den eben ins Leben tretenden Musikfesten — eine nie versagende pièce de résistance!

L. v. Beethoven F dur-Sinfonie Nr. 6. Pastorale.

Wie Beethoven auf die Eroica die vierte Sinfonie folgen liess, so schickte er ähnlich auf den schweren Kampf der C moll-Sinfonie sich und den Freunden seiner Muse zur Erholung die Pastorale nach.

Die Biographen erzählen uns von des Künstlers lebendigem Gefühle für die Schönheiten von Wald und Flur, von seinem unablässigen Studium der Naturphilosophie jener Tage. Beethoven hat seinem Wohlgefallen an Wachtelschlag und Waldesrauschen, seiner Freude und innigen Liebe zu Gottes freier Schöpfung in vielen Werken Ausdruck gegeben; in keinem glänzender als in seiner Pastoralsinfonie.

Sie gehört bekanntlich der Programmmusik an, sie ist aber ein Idealwerk dieser Richtung, welche, wie früher schon erwähnt, um die Neige des vorigen Jahrhunderts in Süddeutschland und Wien einen starken Anhang hatte. Von keinem Lessing geschreckt, unbekümmert um die — heute noch nicht festgestellten — Grenzen der Musik suchte ein grosser Theil der damaligen Instrumentalcomponisten die Stoffe mit der grössten Ungenirtheit in allen Gebieten der sichtbaren und der gedachten Welt: in Philosophie und Geschichte, in den Werken der Dichter und den Phänomenen der Natur. Jedes Verlagsverzeichniss brachte neue Beiträge zur beschreibenden Tonkunst: Thayer citirt aus 2 Anzeigen des Verlegers Traeg: 3 Sinfonien a) Belagerung Wiens, b) le portrait musical de la nature, c) König Lear (im Jahre 1792), drei weitere aus derselben Zeit, a) la tempesta, b) l'harmonie de la nature, c) la bataille. Und noch grösser war dem Anschein nach die Zahl der ungedruckten Versuche, welche auf diesem Felde gemacht wurden. Knecht in Stuttgart z. B. genoss seiner Zeit grosses Ansehen als Tonmaler. Noch bis in die Zeit Schumanns und seiner Neuen Zeitschrift hinein lassen sich die Spuren der reisenden Orgel-

spieler verfolgen, welche ständig auf ihrem Programm ein »Donnerwetter« mit sich führten. In einem Concertzettel des bekannten Abt Vogler findet sich eine solche Orgelmalerei, welche vor der Pastoralsinfonie bereits an diese erinnert: »das vergnügte Hirtenleben, von einem Donnerwetter unterbrochen, welches aber wegzieht, und sodann die naive und laute Freude deshalb«. Beethoven lachte wohl über solche Malereien, wenn sie kindisch ausfielen, aber er verschmähte sie principiell nicht, und es war auch hier, wie Thayer richtig sagt, sein Ehrgeiz, die Zeitgenossen in der Anwendung vorhandener Kunstformen zu übertreffen.

Der erste Satz hat die Ueberschrift: »Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande«. Von der ersten ausführlichen Recension ab, die über die Pastoralsinfonie erschien (Allgem. Musikal. Zeitung 1810, S. 245) bis heute ist immer wieder die Reserve gelobt worden, mit welcher Beethoven sich darauf beschränkt habe nur den Empfindungen, den innern Gefühlen Ausdruck zu geben, welche das Landleben erregt. Nicht aber soll er versucht haben Aeusserlichkeiten des Naturbildes nachzumalen. So ganz streng ist das nicht zu nehmen. Trotz des Titels steht in dem ersten Satze manches, was in die Kategorie der Empfindungen nicht passt. Die Triolen der Clarinetten und der anderen Bläser nach dem Abschluss des Hauptthemas, der lange Triller der Geigen vor der Reprise sind doch zu deutliche Anspielungen auf das Zirpen und Zwitschern der Vögel. Der feine Duft in der Instrumentirung, der durchklingende Schalmeienton, die genrehafte kurzlebige Metrik — das Alles ist doch in diesen ersten Satz als der musikalische Niederschlag reeller Erscheinungen des Naturlebens gekommen. Uns soll das Werk darum nur um so lieber sein. Was die technische Structur des Satzes betrifft, so zeichnet sie sich durch ihre zarte Beweglichkeit aus und durch einen gewissen Miniaturencharakter des verwendeten Materials. Solche leicht tändelnde Themata hat Beethoven, in der siebenten und achten Sinfonie

ähnlich, aber in keiner früheren verwendet: Für Cantabilität und grossen Ausdruck bietet nur die zweite Hälfte des ersten Thema eine bescheidene Unterlage



. Der Zusatz von Dankgefühl, welche der Heiterkeit dieses Gedankens schon mit beigemischt ist, kommt in dem Zwischenmotiv, welches zum zweiten Thema überleitet, noch beredter heraus .
In seinen immer neuen Wiederholungen kann es sich gar nicht genug thun: es wandert durch alle Instrumente, überall das Bewusstsein der glücklichen Stunde weckend, zu ihrem vollen Genusse ladend. Das zweite Thema selbst ist nur der Abschluss der beglückten Schwärmerei:



. In den formellen Elementen zeigt es sich dem ersten Thema mehr verwandt als entgegengesetzt. Für die Durchführung hat der zweite Tact des ersten Themas Hauptbedeutung. Aus ihm entfaltet Beethoven breite Bilder, wechselnden Scenen der durchwanderten Natur gleich, die zum Staunen und Lauschen veranlassen.

Im zweiten Satz hat Beethoven die malende Tendenz offen eingestanden: er nennt ihn: »Scene am Bach«. Im Vordergrunde dieser entzückenden Composition stehen als die Hauptthemen zwei leicht eingängliche gesangvolle Melodien, aus denen das ganze glückliche Behagen einer von allem Tagewerk befreiten, der herrlichsten Ruhe und den lieblichsten Träumereien hingegebenen Seele spricht. Und wir dürfen Alles mit geniessen. Der Tondichter führt uns an den sonnigen Waldbach hin, wir sehen die glitzernden Wellen dahingleiten und hören ihr

melodisches, fleissiges Gemurmel. Tausende von Lichtern blitzen durch die Bäume; von ihren Zweigen, ihren Gipfeln schallen kleine zarte Stimmen; es neckt sich, es lockt sich; es lebt im Laub und im Grase; der Kukuk ruft, die Wachtel und die Nachtigall, und aus der Schaar der gefiederten noch so mancher andre ungenannte Sänger. Es ist ein so lebendiges Bild von dem heimlichen Weben der Natur, so glücklich gemischt mit menschlicher Poesie, so natürlich in dieser Mischung und in seinem ganzen Verlaufe. Wer wird es überbieten?

Im folgenden Satze wird ein »lustiges Zusammensein der Landleute« geschildert. Man versammelt sich, sehr munter und leichtfüssig eilt das junge Volk herbei:



Sofort wird auch der Vorschlag zu einem Tänzchen gemacht, zunächst noch leise:

Als immer mehr kommen, und es lauter und lauter wird, da ist die Möglichkeit eines Reigens Thatsache und wird mit urkräftiger, allgemeiner Zustimmung begrüsst. Und nun beginnen jene drolligen Scenen, in welchen Beethoven sich als Bauernmaler mit vollendetem Humor und mit weitgehender Realistik neben und über die Teniers, J. von Ostade, Adrian Brouwer und die andern Grössen der Branche stellt. In der Form dieser Schilderungen liegt ein zweiter grosser Spass, denn es ist darin sehr übermüthig die saloppe Art und Weise copirt und parodirt, in welcher, wie heute noch, auch zur Zeit der Wiener Meister ländliche Orchester zuweilen ihr Pensum Tanzmusik absolviren. Das sind ganz die richtigen, immer müden und schlaftrunkenen Bierfiedler. Man hört lange Strecken nur begleitende Mittelstimmen und Rhythmus. Dann setzt eine Oboe ein, aufs Gerathewohl. Sie scheint eben erwacht, und hinkt ihre Melodie ein Viertel nach der Zeit hinterher. Ab und zu giebt auch ein anderer ein

paar Töne drein, um gleich wieder zu verschwinden. Von besonderer Komik ist namentlich der stereotype Einsatz des ersten Fagott, der immer nur *f c* bläst. Dass Beethoven specifisch österreichische Vorbilder für diesen ausgelassenen Scherz im Auge hatte, zeigt der zweite Theil dieser Tanzmusik: der Zweivierteltact, welcher den Dreiviertel ablöst. Die alte östreichische Tanzmusik ist suitenmässig gehalten und liebt den plötzlichen Wechsel der Rhythmen. Nimmt man zu der Melodie dieses neuen Satzes



mit ihrem Lärm und ihren gewaltsamen Accenten, noch die breiten Rhythmen und die unbewegliche Harmonie der Begleitung, so ist das Bild einer plumpen und schwerfälligen Lustigkeit, einer Lustigkeit in Holzschuhen und Aufschlagstiefeln, vollendet. Ganz drastisch ist der Schluss dieses Mittelsatzes. Man tobt zuletzt, dass der Athem ausgeht: eine Fermate mit diminuendo bildet das überraschende Ende dieses die Stelle des gewöhnlichen Trio vertretenden Theils. Die Repetition des Hauptsatzes beginnt, sie wird aber schon bald durch eine Generalpause unterbrochen. Augenscheinlich macht sich etwas Bedenkliches bemerkbar. Endlich ist man wieder im alten Geleise; schon setzt die Dorfmusik wieder ein: Da kommt statt des regelrechten kräftigen F dur-Accords ein

Allegro.

in den Contrabässen und Cellos. Das ist ein Donnerschlag in der Ferne. Man flüchtet, rettet sich und ruft ängstlich und klagend durcheinander:

Das Grollen des Donners wiederholt sich, rückt näher, und nun im Fortissimo

bricht das Wetter los. Blitze zucken:

Windstösse fahren einher, Regenschauer platzen nieder in mächtigen Unisonos des ganzen Orchesters: . Auf Momente tritt unheimliche Ruhe ein, dann zuckt es wieder auf und schlägt scharf und furchtbar drein. Den Ernst der Situation, den Höhepunkt der Krisis bezeichnen die Bässe mit ihrem düstern Scalengang und seinen erschreckenden Accenten .
In das furchtbare Grollen und die Aufregung der Orchestermassen wirft jetzt auch der Piccolo seine schrillen Töne, die Pauke wirbelt stärker, und zum ersten Male in der Sinfonie brechen die Posaunen los. Die Harmonie ist auf einem vier Tacte langen Septimenaccord erstarrt! Nun scheint aber auch das Schlimmste vorbei zu sein. Und so gewaltig Beethoven bis hierher im Aufthürmen und Drohen war, so rührend theilt und glättet er nun die Wogen und lenkt zu dem letzten Theil der Sinfonie über, dem »Hirtengesang«, der unmittelbar ohne Pause an das »Gewitter« anschliesst. Wenn wir an diesem beendeten Satz die Wahrheit, die Macht und die Naturtreue der Darstellung bewundern, wollen wir nicht vergessen auch der noch schwierigeren Kunst, die er hier voll bewiesen, unser Augenmerk zu schenken. Das ist das Mass, welches Beethoven bei der Ausführung der für die Tonkunst dankbaren Aufgabe hielt, der souveräne Geschmack mit dem er aufhörte, nachdem das Nöthigste aufs Treffendste gebracht war.

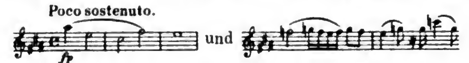
Der »Hirtengesang« (Allegretto $^6/_8$) soll »frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturme« schildern. Er thut es mit Motiven, welche von hier und da erklingen und deren pastoraler Charakter und deren Einfachheit Citate unnöthig machen. Er thut es mit frommen innigen Gesang, mit Wendungen in das muntere Gebiet und mit

mancher versteckten und sinnigen Anspielung an Motive des ersten und zweiten Satzes. Aber er thut das Alles in einer etwas sehr ausführlichen Weise, mit Variationen, Fugatos und andern Formen, die der Wirkung seiner schönen Idee von jeher etwas Eintrag gethan haben. Zu Beethovens Zeit wurde darauf hingewiesen, dass Haydn in seinen Jahreszeiten das gleiche Sujet, weil kürzer, effectvoller behandelt habe.

Die siebente und achte Sinfonie sind wieder Zwillingswerke: beide wurden in demselben Jahre 1809 skizzirt, beide 1812 vollendet und später als op. 92 und 93 veröffentlicht. Die Musik beider Werke trägt die Züge einer und derselben sonnigen Heimath, beide sind von grandioser Heiterkeit, die eine mit einem starken Schatten darin, die andere ganz ungetrübt — aber merkwürdiger Weise hat die achte nichts von der überreichen Popularität der siebenten, der Adur-Sinfonie, erringen können. Zum Aerger Beethovens, welcher zu sagen pflegte: »die achte sei viel besser als die siebente. In Wien wurde Jahre lang die Pastoralsinfonie schlechthin als die Sinfonie in Fdur angezeigt, als ob die achte gar nicht existirte. Erst neuerdings zeigen die Concertzettel die Tendenz, dieses Hohelied des Humors zu Ehren zu bringen.

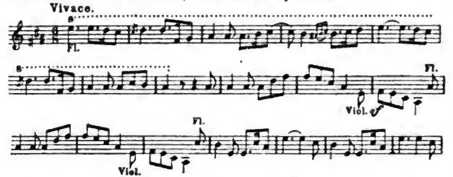
L. v. Beethoven
Adur-Sinfonie
Nr. 7.

Aehnlich wie die zweite Sinfonie eröffnet die siebente eine lange ausführliche Introduction, ein herrliches, träumerisches Tongemälde, in dessen Bann der Zuhörer ganz vergisst, dass es nur eine Einleitung sein soll. Auch Beethoven hat mit gleicher Liebe kaum eine zweite Introduction behandelt. Ihre Hauptmotive sind



beide zum ersten Male von der Oboe eingeführt. Aehnlich wie in der letzten Ouvertüre zu »Fidelio«, der in E, benutzt Beethoven die ersten beiden Noten des Adur-Themas zu romantischen Bildern, über denen jetzt Mondschein, jetzt der Glanz der prangenden Sonne

liegt. Plötzlich, wie auf den Wink eines verschwiegenen Programms bricht er dann diese Scene erhabner Schwärmerei ab und lenkt in neckischer Führung der Instrumente über ins Vivace, dessen Hauptthema



zugleich auch im Wesentlichen das Einzige des Satzes ist. Derselbe ist in dieser Beziehung, in der Ausbeutung eines beschränkten Grundmaterials mit dem Eingangssatze der Cmoll-Sinfonie verwandt, im Charakter selbstverständlich ganz verschieden. Beethoven gewinnt dem naiven pastoralen Grundgedanken des Satzes Wendungen von hoher Pracht und Erhabenheit ab; das Gebiet des Leidenschaftlichen und des Dunklen wird nur gestreift. Reich ist der Satz an langgemessenen Perioden, Producten einer ungewöhnlichen Macht und Grösse der Empfindung. Das kurz abbrechende Element, das den Schluss der Einleitung charakterisirte, kehrt auch in diesem Vivace wieder: es überrascht uns am Eingang der Durchführung sowohl als an dem der Coda. Letztere tritt unter seltnen Zeichen ein: mit Generalpause, mit einer ganz unerwarteten Ausweichung der Harmonie nach *As* und einer langen Satzbildung über einem kurzen Basso ostinatio folgenden Inhalts .

Was uns andere Stellen vernehmlich genug andeuten, das zeigt uns diese ganz deutlich und unverkennbar, dass nämlich hinter der anscheinend dominirenden, manchmal grellen Heiterkeit dieses Satzes doch höhere und ernstere Gedanken wachen, die sich nicht übertäuben

lassen. Es besteht ein Zusammenhang zwischen dieser Stelle und dem edlen Pathos der Introduction, ein Zusammenhang, der sich auch noch in der Melancholie des Allegretto und in den feierlichen Visionen, welche dem Trio des Scherzo zu Grunde liegen, verfolgen lässt. Wie ein leitender Faden geht durch die ersten Sätze dieser Sinfonie der halbverschwiegene Kampf zwischen einer jetzt harmlosen, alltäglichen, jetzt wilden Fröhlichkeit und einer höheren Sinnesart. Die Sinfonie erscheint unter diesem Gesichtspunkt als ein Lebensbild, aber nicht als ein rein freundliches. Das Ende deckt ein ironischer Humor.

Der zweite Satz der Adur-Sinfonie, Allegretto überschrieben, ist von Alters her berühmt. Die Berichte aus den Jugendjahren des Werkes theilen von jeder Aufführung fast mit, dass dieser Theil zur Wiederholung verlangt worden und gebracht sei. Das Allegretto besitzt jene seltne Art von Originalität, die sofort verstanden und sympathisch aufgenommen wird. Am Eingang und Ausgang des Satzes steht wie eine Erscheinung aus fremdem Lande ein Bläseraccord, auf eine Quartsextharmonie kühn und vielsagend hingestellt. Dann beginnen die tiefen Saiteninstrumente still und leise das merkwürdig resignirte Thema:

mit dem gebrochnen Marschrhythmus hinzustammeln. Erst mit dem Eintritt der Geigen kommt Fluss in die Sprache: Celli und Bratschen begleiten mit einer Melodie von innig sehnsüchtigem Ausdruck



Je mehr sie aus ihrem anfänglichen Versteck heraustritt, um so wärmer wird der Ton der Darstellung. Wie einer Bitte die Verheissung, so folgt diesem edel wehmüthigen Satze eine einfach sanfte, freundliche Melodie.

die wie eine Mutterstimme tröstend und zusprechend aus der Clarinette weich herüberklingt:



Der einfache Contrast von Moll und Dur wirkt hier mit ganz ursprünglicher Elementarkraft. Die Bässe klopfen unter diesem Gesang den alten Marschrhythmus leise weiter, der wie Cerberus unter Orpheus' Saitenspiel zu erweichen scheint. Mit einem Male aber fährt er wie eine Tigerkatze hervor; schrill und heftig durchsausen die trotzigen Achtel das Orchester von einem Ende zum andern. In veränderter und erweiterter Form beginnt die Repetition. Nachdem die zweite Gruppe wieder vorbeigezogen, folgt das Ende sehr rasch mit all' der eigenthümlichen und schmerzlichen Schönheit eines gewaltsamen Abschiedes.

Mit derselben Erscheinung eines unbarmherzigen Losreissens von prächtigen Bildern endigt auch der dritte Satz. Das Trio mit dem, nach Abbé Stadler einem östreichischen Wallfahrtsgesang entnommenen Thema:



bildet den paradiesischen Theil dieses Satzes. Es ist nicht auszusagen, welch' ein zauberhaftes Tongebilde Beethoven dieser einfachen Melodie entlockt hat, wie er hier das Schöne in immer neuen Arten ausbreitet von der lieblichen stillen Idylle, mit welcher die Holzbläser einsetzen, bis zu den im Sonnenglanze strahlenden, festlichen und feierlichen Schlusse, in dem das Thema unter Pauken und Trompetenklang mit dem vollen Orchester wie auf dem stolzen Siegeswagen einherzieht. In einer genial-energischen Weise, die ohne Gleichen ist, hat Beethoven in diesem Trio den Effect einer sogenannten liegenden Stimme angebracht. Den ganzen Triosatz

durchschimmert der gleiche Klang eines festgehaltenen *a*; bald schwebt dieser Ton in den Violinen über den Melodien, bald leuchtet er aus den unteren Instrumenten in den Gesang des Orchesters hinein; am eigenthümlichsten an den Stellen, wo das zweite Horn ihn murmelt. Schärfer als sonst wollte Beethoven hier das Trio gegen den Hauptsatz contrastiren lassen. Die Tonarten zeigen das schon: *D* zu *F*. Der Hauptsatz selbst ist ein echter. der Capricen voller Schwarmgeist.



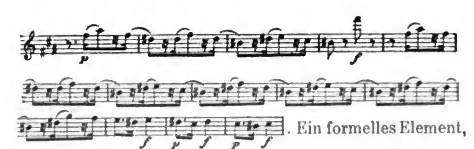
Seine Haupttrümpfe spielt er in seinem zweiten Theile aus, wo auf Grund der Motive *a* und *c* der überraschendste Schabernack, namentlich auch in metrischen Dingen getrieben wird. Der Bau des ganzen Satzes ist abweichend, aber einfach, nämlich: Hauptsatz und Trio zweimal. Der Hauptsatz wird zum dritten Male durchgespielt, auch das Trio setzt zum dritten Male ein, gelangt aber nicht über den zweiten Tact hinaus; sondern Beethoven schlägt ein Schnippchen und »spritzt die Feder aus«, wie Schumann sagte.

Das Finale ist einer der ausgelassensten Sätze in der ganzen Musik. Es tollt daher wie von der Tarantel gestochen, jauchzt, schreit auf in wilder Lust:



pocht auf in überschäumender Kraft

und mischt auch in seine Grazie einen Zug des Grotesken:



. Ein formelles Element, welches sich an diesen Themen nicht einfach beweisen lässt, aber in ihrem Zusammenhang ersichtlich wird, ist die Hereinziehung ungarischer Rhythmen, Accente und Anklänge. Die Combinationen, in welchen Beethoven das hier skizzirte Ideenmaterial entwickelt, streifen zum Theil ans Masslose: hervorgehoben sei unter ihnen der colossale Orgelpunkt beim Beginn der Coda. Manche Intentionen des Tonsetzers sind mit einer gewissen übermüthigen Hartnäckigkeit ausgeführt und auf die Spitze getrieben worden. Es lässt sich nicht leugnen, dass darunter auch die klangliche Klarheit und Ausführbarkeit des Satzes gelitten hat.

L. v. Beethoven F dur-Sinfonie Nr. 8.

Die achte Sinfonie (F dur) beginnt ohne Einleitung mit Themen, die eine laute Fröhlichkeit, ein Behagen, aber noch nicht einen wirklichen Humor ausdrücken:

Hauptthema.
Allegro vivace.

a) f — b) p

Seitenthema.

f

In dem Abschnitt *b* des Hauptthemas liegt sogar ein sinnendes, zögerndes Element, welches das zweite Thema, trotz seines tändelnden Eintritts, theilt und in fast stärkerem Grade besitzt. Der Schalk kommt erst später und zwar am Schlusse dieses zweiten Thema, wo die Bässe

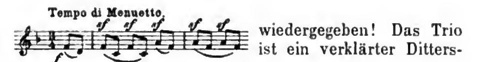
dem Ritardando und dem Septimenaccord ein rasches Ende machen [music] und Kraft und Leben in der Versammlung wecken. Doch bleibt dem ganzen Satze ein elegischer Rest — sehr schönen Ausdruck hat er in dem zweiten Seitenthema gefunden



Der Hauptzweck der Durchführung ist, ihm die weitere Ausdehnung zu bestreiten, was in einer launig barschen Art auch ausgeführt wird. Trotzdem behält er mit dem heimlichen Schluss des Satzes: [music] das letzte Wort.

Es ist interessant aus den Skizzenbüchern Beethovens zu ersehen, dass der ganze schöne Ausgang des ersten Satzes (von der Fermate ab) nachcomponirt ist.

Dem stark humoristischen Grundzug dieser Sinfonie zuliebe hat Beethoven auf einen langsamen Satz in ihr verzichtet und infolge dessen den Mittelsätzen dieses Werkes einen von dem an dieser Stelle Gebräuchlichen ganz abweichenden Charakter gegeben. Der zweite ist ein richtiges Allegretto; es hüpft auf Kinderfüssen dahin, jugendlich durch und durch, unschuldig und reizend, scheinbar wie in einem Zuge hingeschrieben. Es ist eins der genialsten und gewinnendsten Stücke im graziösen Genre. Ursprünglich hatte es Beethoven als einen Canon auf Mälzel und sein Metronom entworfen. Der dritte Satz ist eine echte Menuett im alten Schnitt, in halb liebevoller, halb humoristischer Hingabe an altväterisches Wesen und Brauch ausgeführt. Wie getreu ist die gemüthliche Gravität und die Innigkeit, mit der vordem getanzt wurde, in dem [music: Tempo di Men.] des Anfangsmotivs, wie launig die Umständlichkeit, mit der angesetzt, ausgeholt nnd der Tact probirt wurde, in dem



wiedergegeben! Das Trio ist ein verklärter Dittersdorf, eine wunderliebliche Idylle aus der altwienerischen Musikantenzeit, über dessen Charakter der Clavierauszug keine genügende Auskunft giebt. Es stehen in dem Satze manche kleine Scherze im Style der Dorfmusik in der Pastoralsinfonie. — Um allen Missverständnissen in der Behandlung dieses dritten Satzes vorzubeugen, hat ihn Beethoven »Tempo di Minuetto« überschrieben d. h. nicht ein blosses Titularmenuett, wie sie Haydn oft schreibt, sondern eins mit der Poesie und dem Tempo der Spiessbürgerzeit!

Das Finale, dessen Hauptthema:



wir schon früher erwähnten, steht mit seinen thematischen Wurzeln, aber auch mit seiner Entwickelung, seinem leichten, schäumenden, geistsprühenden Wesen auf dem Boden Haydn'scher Kunst. Es ist ein ins Beethoven'sche ausgebauter und übersetzter Haydn; der jüngere Meister hat den Pulsschlag etwas gesteigert, die Ueberraschungen noch um eine Nüance drastischer gemacht, die Formen verbreitert und Gegensätze hineingestellt, die dem Alten fern lagen. Unter ihnen verdient neben dem zweiten Thema



namentlich die lyrische Episode mit der schönen Abendstimmung hervorgehoben zu werden, welche nach den einander kurz folgenden beiden

Fermaten eintritt. 

Von der ersten Wiener Aufführung der achten Sinfonie (Februar 1814) heisst es »das Werk machte kein Furore«, aus andern Orten berichtete man, dass es weniger gefiel als die andern.

L. v. Beethoven D moll-Sinfonie mit Schlusschor Nr. 9.

Wenn in musikalischen Kreisen schlechtweg von der »Neunten« gesprochen wird, ist damit wohl immer die neunte Sinfonie von L. v. Beethoven gemeint. In diesem abgekürzten Sprachgebrauche spricht sich die Sonderstellung, welche dieses Werk geniesst, deutlich genug aus. Es wird mit der neunten Sinfonie ein Cultus getrieben, der seinen Grund nicht ausschliesslich in dem eminenten Kunstwerthe dieses Werkes findet, sondern er hat einen nicht unbeträchtlichen Theil künstlicher Nahrung in den Theorien erhalten, welche in neuerer Zeit an den ausserordentlichen Charakter der neunten Sinfonie geknüpft worden sind. Die Behauptung, dass dieses Werk beim ersten Erscheinen nicht verstanden worden sei, gehört, so allgemein hingestellt, ins Reich der Fabel. Aus London kamen ganz unverständige und niedrige Urtheile; in andern Städten, auch Leipzig, blieben die Meinungen bezüglich einzelner Punkte getheilt. Aber in Wien erregte die erste Aufführung des Werks (7. Mai 1824), so roh und ungefeilt sie auch ausfiel, doch den höchsten Grad von Enthusiasmus. Und gerade der Eingang des Finale wird ein Moment des seligsten Genusses, ein Punkt genannt, an welchem Kunst und Wahrheit ihren glänzendsten Triumph feiern: das Non plus ultra des Werks. Das einzige und noch heute von Vielen getheilte Bedenken gegen die Sinfonie äusserte sich in dem Wunsche, dass es Beethoven gefallen möchte diesem wahrhaft einzigen Finale eine ungleich concentrirtere Gestalt zu geben. Nach Czerny soll Beethoven auch wirklich eine Umarbeitung dieses Satzes beabsichtigt haben.

Der Hauptpunkt, in dem die neunte Sinfonie formell

von den vorausgehenden abweicht, besteht darin, dass ihr Schlusssatz ein Gesangstück ist. Wie kam Beethoven dazu, eine Instrumentalsinfonie mit Singstimmen zu schliessen? Die von R. Wagner zuerst ausgesprochene Ansicht, weil er den Bankrutt der reinen Instrumentalmusik erkannte und aussprechen wollte, scheint angesichts der Streichquartette und Claviersonaten, die Beethoven dieser Sinfonie (opus 125) noch folgen liess, nicht haltbar. Auch die andere Annahme, dass Beethoven bei der Composition seiner neunten Sinfonie von vornherein die Ode Schillers »An die Freude« zum Ausgangspunkt genommen habe, steht nicht fest. Allerdings schreibt Fischenich schon im Jahre 1793 an Charlotte von Schiller, dass Beethoven dieses Gedicht im grossen Style componiren wollte und die Skizzenbücher zeigen wie er wiederholt dazu ausholt, es in Ouvertüren — z. B. bei der zur Namensfeier — zu verwenden. Aber noch im Jahre 1823, als die ersten drei Sätze schon so gut wie abgeschlossen waren, sehen wir ihn zwischen einem vocalen oder instrumentalen Schlusssatz für die neunte Sinfonie schwanken. Wenn Beethoven sich dann doch für die Zuziehung des Gesangs entschied, so handelte es sich um eine in den Skizzenbüchern wiederholt auftauchende Lieblingsidee, die er schon einmal, nämlich in der »Chorfantasie« practisch durchgeführt hatte. Von Anderen war auch schon in der Sinfonie der Chorschluss versucht worden. So von P. von Winter in seiner Schlachtsinfonie, die bei ihrem Erscheinen (1814), so schwer begreiflich das diesem Product aus Lärm und Trivialität gegenüber auch sein mag, viel Aufsehen erregte und Beethovens »Schlacht bei Vittoria« an manchen Orten aus dem Sattel hob. Auch eine Sinfonie »Schlacht bei Leipzig« von Maschek (1814) gehört zu dieser Mischgattung von Sinfonie und Cantate. Freilich war zwischen den Formen der Sinfonie Beethovens und der anderer Leute ein grosser Unterschied, und indem Beethoven für die Sätze, welche zur Vorbereitung, Begründung und Einleitung der Ode dienen sollten, seine gewöhnlichen

Sinfoniemasse des Allegro, des Scherzo und des Adagio nicht nur beibehielt, sondern auch noch steigerte, erhielt Schillers Tempel der Freude einen so colossalen Unterbau, ein Fundament von solchen Dimensionen, solcher Selbständigkeit und solchem Reichthum an eigner Schönheit, dass das Hauptwerk, welchem dies Alles dienen soll, leicht darüber vergessen werden kann. Sei es nun mit der formellen Berechtigung wie es will; keinesfalls würde Beethoven die Ode ins Finale gebracht haben, wenn zwischen ihr und den drei ersten Sätzen der Sinfonie keine geistigen Beziehungen bestanden hätten. Sie aber aufzufinden, ist nicht schwer.

Die Schilderung eines Zustandes, dem die Freude fehlt, ist die wesentliche Idee des ersten Satzes. Mit der Formfreiheit, welche die Werke von Beethovens letzter Periode auszeichnet, setzt er zunächst ohne Thema ein. Es wogt und nebelt chaotisch und unbestimmt über den berühmten leeren Quinten. Dann, erst nach 16 Tacten, steigt in finsterer Majestät, voll Kraft und Trotz, aber durch einen Zug des Leidens gezeichnet, die Heldengestalt dieses Allegro zu Tage:

Allegro non troppo un poco maestoso.

Welch' heroischer Eintritt, wie langgemessen der Weg — aber wie sonderbar wirr das Ende! Das Thema setzt gleich darauf zum zweiten Male von einer anderen Seite ein, in Bdur, ohne sich aber wieder so breit zu entfalten; Ketten, aus dem Motive gebildet, decken und vorbereiten den Aufmarsch seiner zweiten

Hälfte. Es capitulirt am Schluss und überlässt unmittelbar das Terrain an das zweite Thema und seine Vorläufer



Auch hier das gewaltige Längenmass, welches alles Gedanken- und Formenwesen der neunten Sinfonie, und dieses ersten Satzes insbesondere, charakterisirt. Dieselbe dämonische Unruhe, welche Empfindung und Phantasie immer wieder aufjagt. Sie treibt hier aus dem Reiche milder Wehmuth, freundlichen Sehnens, tröstlichen Erinnerns fort in das Ungestüm des Kampfes. Unmittelbar daran reihen sich wieder Bilder des Friedens und des seligen Glückes. etc. Alle Qual schlummert einen Augenblick; aber auch aus dem sanft wiegenden Traumgebilde treten Gegensätze erkennbar hervor: Im Nu ist ein neuer Ausbruch da, in welchem diesmal die wild aufschlagenden Bässe die Führung übernehmen:



Die Holzbläser versuchen zu beschwichtigen; sie bitten um einen freundlicheren Ton: und erreichen es, dass der erste Theil des Satzes mit

einer gewissen kräftigen Freudigkeit geschlossen wird. Die Durchführung entrollt das Faustische Bild weiter: Suchen und nicht Erreichen, rosige Phantasien von Zukunft und Vergangenheit und die Wirklichkeit von einem Schmerz erfüllt, der seine Rechte plötzlich geltend macht! Der Durchführungstheil ist verhältnissmässig nur kurz: thematisch wird er hauptsächlich getragen von Bildungen aus dem dritten und vierten Tacte des Hauptthemas. Das trübe Element tritt in ihm zurück, um mit vollster Kraft bei der Rückkehr in den Hauptsatz auszubrechen an jener Stelle, wo die Pauke 38 Tacte lang ihr *d* wirbelt; wo die beiden Theile des Orchesters heftig und wild gegen einander angehen — eine Stelle, an welcher die Mittel der musikalischen Kunst den dämonischen Intentionen Beethovens kaum zu genügen scheinen. Am Schlusse der Coda, in deren Mitte das Horn einen überaus freundlichen und zuversichtlichen Lichtblick fallen lässt, wird die freudlose Grundstimmung des Satzes zu vollständiger Gebrochenheit. Wir glauben in der Melodie der Oboe einen Trauermarsch intonirt zu hören, bis die Klänge der anderen Instrumente stärker und stärker werden und noch einmal kurz, aber lapidar, Schmerz und Trotz neben einander stehen.

Der zweite Satz nähert sich der Freude schon mehr, Er beginnt über folgendem Thema

Molto vivace.

pp

welches später auch in der Verkürzung von drei Tacten gebraucht wird, ein Fugato erst heimlich und leise: am Schlusse im fröhlichsten und lautesten Tumult der dahinjagenden Instrumente. Nur auf einen kurzen Augenblick wird dieses muntere Treiben von Momenten müden Sehnens

p

abgelöst, die derb fidelen Tanzweisen der Bläser:

ff

denen die Streichinstrumente in kräftigen Streichen das Anfangsmotiv des vorigen Themas zujauchzen, ersticken sie sogleich. Der Mittelsatz, welcher das Trio vertritt, hat als Hauptgedanken folgende unverkennbar Beethovens russischen Musikstudien entsprossene Melodie

Presto.

Er schlägt pastorale Töne an und spielt in seinen simplen Hirtenweisen auf ländliche Vergnügungen an, aber auch in mächtig mystischen Geigenklängen auf Sonnenaufgängen und erhabenen Freuden der herrlichen Natur.

Das Adagio, der dritte Satz der Sinfonie, hat eine abweichende, nichts destoweniger aber sehr klare Disposition. Sein Hauptthema, der inbrünstige Ausdruck eines edlen, frommen Sinnes, der in die andere Welt hinüber Fragen zu richten scheint,



hat die Länge des Periodenbaues, welche der Beethoven der letzten Periode liebt. Es schliesst nicht voll ab, sondern es schwebt unmittelbar in den Schooss des zweiten Thema über

Andante.

pp cresc. etc.

welches auch äusserlich, nach Tonart und Tactart, die Kennzeichen einer völlig anderen Sphäre trägt. Nach

dieser Themengruppe beginnen Variationen, zuerst über beide Hauptgedanken, dann über das erste Thema allein. Der ganze Satz strebt einer höheren Art von Freude zu: Da scheint ein Mensch zu träumen vom Himmel und vom Wiedersehen, von seinen Jugendtagen und von seinen Lieben. Aber Träume gehen zu Ende. Am Schlusse der ersten $^{12}/_{8}$ Tact-Variation verkünden Trompeten und Hörner mit einem plötzlichen Signal:

die Nähe des rauhen Tages.

Das schöne Bild verschwindet, und nun kommt im vierten Satze das, was Faust meint, wenn er sagt: »Des Morgens wach' ich mit Entsetzen auf«. Gedacht ist woh ohne Zweifel der Anfang des Finale im unmittelbaren Contrast zu den Himmelsklängen des Adagio. Im möglichst schnellen Anschluss an das Ende des letzteren verliert die wirre Fanfare, der Höllenlärm, mit welchem das empörte, heulende Orchester einsetzt, den Charakter des Unbegreiflichen, Capriciösen, am besten. Dieser wüste Anfang bedeutet den Rückfall in die chaotische Stimmung des ersten Satzes. Bässe und Celli warnen in kühnen, heftigen Recitativen. Jetzt suchen die Geigen und die Bläser nach rettenden Ideen. Die einen bringen eine Weise aus dem ersten Satz, die anderen aus dem zweiten, dann kommt ein Citat aus dem dritten. Nichts gefällt den Bässen. Endlich intoniren die Oboen etwas ganz Neues. Das findet Gnade bei den Vätern des Orchesters. Nachdem sie ihre Zustimmung in einem letzten Recitative ausgesprochen, ergreifen sie selbst das Motiv und führen es zu einer breiten Melodie aus:

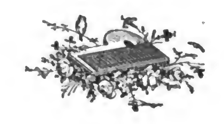




Es ist dieselbe, zu der dann die Freudenode angestimmt wird, und die, rein oder variirt, den leitenden Faden des ganzen Finale bildet. Zunächst wird sie in einer Fuge durch das ganze Orchester geführt, ohne aber demselben auf die Dauer einen genügenden Halt bieten zu können Denn es taumelt nach einem Moment des Herumirrens wieder zu jener Schreckensscene zurück, mit welcher der Satz begann. Da kommt weitere Hülfe. Es ist diesmal der Sänger des Barytonsolo, der mit den von Beethoven selbst eingeschobenen Worten »O Freunde, nicht diese Töne — sondern lasst uns angenehmere anstimmen und freudenvollere« die Ordnung wiederherstellt. Und nun beginnt er den Hymnus in obiger volksthümlicher Melodie, — einer der wenigen, die Beethoven gleich beim ersten Anlauf fand — in welche die anderen Solisten und der Chor dann einfallen.

Von Schillers Ode hat Beethoven nur einige Strophen benutzt und aus ihnen eine Reihe musikalischer Bilder entwickelt. Er lässt die Creaturen jauchzen um Küsse und um Reben, er tritt mit dem Cherub vor Gott, er malt die Bahn, die der Held durchläuft in einem wilden, stürmischen Fugato, dessen Kampfgetöse in einem festen, sieghaften Pochen endigt. Der Refrain aller Scenen, die Beethoven ausführt oder skizzirt, ist das vom Chor wieder eingesetzte »Freude«. Am ausführlichsten hat Beethoven die Scene des Helden behandelt; die Rücksicht auf die Dimensionen des Satzes gestatteten leider nicht, mit allen Themen des Gedichts in gleicher Weise zu verfahren. Es steht Vollendetes und Angefangenes neben einander, und bei aller Begeisterung über die entzückende Schönheit des Einzelnen empfinden wir, bewusst oder unbewusst, in der Totalform des Finale einen Mangel. Besonders weihevoll und hinreissend sind die Momente, in denen sich Beethoven dem Sternenzelt und dem himmlischen Vater nähert, der darüber wohnt. Die Worte

»Seid umschlungen, Millionen« hat er in eine Art Ceremonie gefasst, die da oben am ewigen Throne zu spielen scheint. Sphärenhaft sind ihre Schlussklänge. Die irdische Musik vergeht in dieser Nachbarschaft ganz ins Stille. Nur wie heimlich setzen die Solostimmen wieder mit ihrem »Freude, Tochter aus Elysium« ein; bald aber gewinnt das Ensemble seinen Muth wieder und rauscht in einem Enthusiasmus einher, welcher immer stärker wird und schliesslich in einen völligen Freudentaumel übergeht. Dieses Schlussbild hat Beethoven in dem realistisch schwungvollen Style ausgeführt, der mit ihm zuerst in die Tonkunst eintrat.





III.

Nebenmänner und Gefolge der Classiker. Vorläufer und Hauptvertreter der Romantik.

Die allgemeine Musikgeschichte pflegt bei dem Capitel »Sinfonie« schnellen Schrittes von Beethoven auf Mendelssohn überzugehen. Nur Schubert und Spohr werden als Zwischenglieder kurz berührt. Es ist jedoch interessant und vom historischen Standpunkte aus sogar nothwendig, etwas länger bei dem Kreise schöpferischer Talente zu verweilen, deren Werke für die hervorragenden Leistungen der classischen Führer den Hintergrund bildeten.

Der Umbau der Sinfonie aus einer einfachen Gelegenheitsmusik zu einer Tondichtung grössten Styls hatte sich in dem verhältnissmässig kurzen Zeitraum von sechzig Jahren vollzogen. Das musikalische Publicum lebte sich wunderbar leicht in die Veränderung hinein, und geradezu erstaunlich ist es, wie schnell und richtig das Verhältniss zu Beethoven festgestellt wurde. Man ehrte in ihm eine Ausnahmeerscheinung. Beethovens Sinfonien sind die einzigen ihrer Zeit, von welchen die Partitur gedruckt wurde. Das Hauptbedenken, welches sie verursachten, war ihre grosse Schwierigkeit: Die Dilettantenorchester, auf welchen die Existenz der damaligen Concertgesellschaften ruhte, waren diesen Werken gegenüber quantitativ und qualitativ zu schwach. Der bekannte Hofrath André

gab diesem Bedenken den stärksten practischen Ausdruck, indem er eine kleine Serie von »leichten« Sinfonien veröffentlichte. In einer derselben folgt in der Menuett auf einen Walzer als Hauptsatz das Trio in Form eines figurirten Chorals. Trotz André und trotz der Schwierigkeit blieben aber die Beethoven'schen Sinfonien an der Spitze des Repertoirs, über Haydn und Mozart sogar, und die Orchester wurden ihnen zu Liebe mit grossen Kosten allmählich umgebildet.

In den Kreisen der Componisten forderte der Uebergang in die neue Periode seine Opfer. Die Zahl der Stimmen im Sängerwalde minderte sich und ganze Geschlechter verschwanden. Es war aus mit einer »Sinfonie mit Guitarre« und mit ähnlichen Curiositäten: es war aus mit den alten, rauschenden Theatersinfonien, aus mit den concertirenden Sinfonien und den harmlosen Divertissements, welchen bisher ebenfalls der Titel Sinfonie erlaubt war. Wenn jetzt die Brandl, Braune, Blyma, Weyse, Kuffner und die andern Matadoren des leichten Styls an die Thüren der Concertsäle klopften, so scholl ihnen, wie dem Tamino in der Zauberflöte ein energisches »Zurück« entgegen. Es kamen Zeiten, wo es der Kritik gar nicht recht zu machen war, wo diejenigen, welche sich in Beethovens Pathos versuchen wollten, schlechtweg »schwülstig«, die Anhänger Haydns als »kindisch« gescholten wurden, wo man die Form der Sinfonie für erschöpft erklärte und wo fast jede Recension eines neuen Werkes den melancholischen Anfang: »Wer jetzt noch mit einer neuen Sinfonie hervortritt, der etc.« trug.

Diejenigen Männer, welche sich unter so erschwerenden Umständen als Sinfoniker zu behaupten wussten, welche neben den Classikern auf dem Repertoir standen und nach Beethoven einen Platz zu erringen wussten, verdienen nicht ganz vergessen zu werden. Die Nebenmänner der Classiker haben auch ihre historische Bedeutung. Sie leisteten den Führern Lehns- und Missionsdienste; das Gefolge hielt den Glauben an eine weitere Zukunft der Kunst aufrecht.

Unter den Tonsetzern, welche die genannten Kategorien bilden, lassen sich zwei Schulen unterscheiden. Die eine ist die Wiener, die andere die norddeutsche Schule.

Die Sinfonien der Wiener Schule vertreten, wie vorauszusetzen, den heiteren Charakter der Musik. In ihrem Rhythmus und in ihrem Figurenwerk herrscht ein rascher feuriger Geist, die Melodien sind in der Mehrzahl flott und munter und geben dem Frohsinn und der Lebenslust einen naiven und herzlichen Ausdruck. Es lebt in der Wiener Schule ein starker volksthümlicher Zug. Ein gewisser Localdialect klingt durch, derselbe, in welchem Haydn — z. B. in Allegro. und Mozart — in Allegro. zuweilen ebenfalls sprechen und der noch heute unverfälscht in der östreichischen Armeemusik fortlebt.

Die Repräsentanten dieser Wiener Schule sind auch der Nationalität nach grösstentheils Oestreicher und Süddeutsche: die Namen einzelner sind mit in die Lebensgeschichte Haydns, Mozarts oder Beethovens verflochten.

Die an Haydn unmittelbar anknüpfenden Vertreter derselben: Gyrowetz, Rosetti, Pleyel, Wranitzky, Hoffmeister hat schon Riehl in seinem Capitel über »Die göttlichen Philister« geschildert. Ihnen ist noch Krommer anzureihen, der, durch die unglaubliche Popularität und Verbreitung seiner Quartette und Quintette mitgetragen, auch als Sinfoniker weiter drang und sich länger hielt als die genannten Schulgenossen. Seine Sinfonien sind denen Haydns im Allgemeinen sehr ähnlich, aber von einer niedrigeren Bildungsstufe aus entworfen und durchgeführt. Die Form hat grosse Mängel, die Gedanken verrathen die derbe Atmosphäre der Zauberoper. Gegenwärtig wenig bekannte, aber im Repertoir ihrer Zeit angesehene, durch Specialzüge interessante Sinfoniker der Wiener Schule sind: Sterkel, Witt, Wölfl, Wilms

Das Oestreichische vertritt unter ihnen am ausgeprägtesten Wölfl, Mozarts Salzburger Landsmann: anmuthig, gemüthlich, zuweilen intim; auf der Kehrseite nachlässig und unselbständig. Bei Sterkel tritt noch der italienische Bildungsgang in Melodien und Formen hervor. Diesem Umstand verdankt er den Triumph einmal Beethoven geschlagen zu haben. Das war bei einer Concurrenz um die Composition von »In questa tomba obscura«. Sterkel erhielt den Preis; Beethovens Musik wurde als »neudeutsch« abgelehnt. Witt ist ein kleiner Berlioz, ausgezeichnet durch Experimente und Künste der Instrumentirung: ganze Adagios mit Pizzicato in den Allegros: grosse Trommel und türkische Musik! Wilms überragt die Genossen durch seine leidenschaftlichere Natur, welche sich musikalisch in grossen, kühnen Crescendos und breiten Zwischensätzen äussert. Der bedeutendste Wiener aus der Blüthezeit der Classiker ist Anton Eberl. Ihn nannte man unter den Grössen der Gattung und verglich ihn mit Beethoven, mit dem er die Gewohnheit theilte, auf Spaziergängen zu componiren. Eberls thematische Erfindung ist wenig originell, vielfach auf Mozart direct gestützt, die Figurenbildung altväterisch und schablonenhaft. Aber in seiner Harmonik, in der Steigerung des Ausdrucks, im gewaltigen Aufbau der Perioden, in den zarten Einschaltungen der Schlusstheile, in der ganzen Handlung der Form, lebt ein eigenes und starkes poetisches Talent. Eberl starb jung; sein Ruhm als Sinfoniker ruht nur auf wenigen Werken, von denen die Sinfonie in Ddur ihren Schöpfer lange überdauerte, auch draussen »im Reich«. In ihrer dreisätzigen Form, in dem Violinsolo des Adagio hängt sie noch mit der alten Vor-Haydn'schen Periode zusammen; originell ist sie in der Disposition des ersten Satzes, welcher zwischen der langsamen Einleitung und dem eigentlichen Allegro in anziehenden Nüancen einen sehr hübschen Marsch vorüberführt. Auch das Adagio ist liebenswürdig; die ganze Sinfonie klingt prächtig.

Der geistige Einfluss Beethovens lässt in der Wiener

Schule sehr lange auf sich warten. Nur Wilms und Eberl zeigen unter den Genannten leise Beziehungen zu ihm. S. Neukomm, ein directer Schüler J. Haydns, in den Concertsälen Deutschlands bis in die Dreissiger Jahre hinein eine gern gesehene Erscheinung — namentlich seine Orchesterphantasie in D, eine zweisätzige Composition, in der das concertirende Element viel zur Geltung kommt, war sehr beliebt — schrieb noch im Jahre 1818 eine Sinfonia eroica. In ihren Schlusssatz ist Händels »Seht er kommt etc.« eingearbeitet. Als endlich Beethoven von den Wienern eifriger studirt wurde, wirkten zunächst die Aeusserlichkeiten des grossen Vorbildes. So wurden von Wien aus, dann weit und breit, die Posaunen in den Sinfonien endemisch. Die Dotzauer, Reicha, Maurer, Moralt — allerlei Talente, voran die kleinen, griffen zu den grossen Instrumenten. Als typisch für die einreissende Tonverschwendung können die Sinfonien von C. Czerny betrachtet werden. Diese beiden platt behaglichen, lärmenden Werke tragen die Opuszahlen 750 und 781! Aus dem grossen Citatenvorrath der ersten (in Cmoll) ist eine Reminiscenz von Schuberts »Erlkönig« kunstgeschichtlich bemerkenswerth! Ein andrer directer Schüler Beethovens, der bekannte Ferdinand Ries copirt stylistische Eigenthümlichkeiten des Meisters, besonders seine Ueberraschungseffecte und vermischt sie mit Rossinis'chen Scherzen: Plötzliche Unterbrechungen der Fortepartien — die Geigen schaukeln Tacte lang auf leisen Accordnoten, italienisches Guitarrenorchester — dann eine unvermuthete starke Dissonanz, aus der sich aber nichts Beethoven'sches entwickelt: »Parturiunt montes etc.«! Es ist einfach nicht zu verstehen, dass die Kritik in den Zwanziger Jahren Ries so lange und so nachsichtig als »geistreichen« Componisten passiren liess.

S. Neukomm.

C. Czerny.

F. Ries.

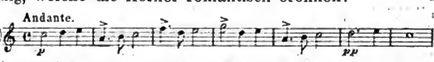
Der erste Tonsetzer, welcher im höheren Sinne als Beethovens Schüler bezeichnet werden kann, und welcher zugleich die Wiener Schule und ihren Localton als einer der Letzten und als der Glänzendste vertritt, ist Franz

F. Schubert. Schubert. Wiener und Oestreicher ist er in der Erfindung und Ausgangstimmung, in der Hinneigung zum Ländlerton und Czardasklang; Beethovenianer in der breiten, zuweilen masslos breiten Führung der Form.

Das Hauptwerk unter Franz Schuberts Sinfonien ist die grosse Sinfonie in Cdur, welche in der Reihe der übrigen die Nummer 7 trägt. Sie ist ein Ausnahmewerk: in ihrer colossalen Anlage, in den unaufhörlichen Wiederholungen ihres Periodenbaues, in ihrer »himmlischen Länge«, wie sich R. Schumann euphemistisch ausdrückte, etwas monströs; meisterhaft und genial, wie keine andere seit Beethoven, in der musikalischen Erfindung, in der Stärke des melodischen Stromes, in der Fülle schwärmerischer Weisen, in der Ursprünglichkeit und dem Reichthum origineller Tongedanken, die auf Schritt und Tritt in diesem Werke entgegensprossen: liebenswürdig und unwiderstehlich wie eine heitere, herrliche, grossartige Frühlingslandschaft nach der Natur ihrer Phantasie und Stimmung.

Die Sinfonie beginnt mit einer ausgeführten Einleitung, welche die Hörner romantisch eröffnen:

F. Schubert
C dur-Sinfonie
Nr. 7.



Die Holzbläser nehmen diese fragende Melodie zunächst auf, die Celli setzen sie fort. Dann beginnt eine Durchführung über die zwei ersten Tacte des Thema. Dieser Discurs, von den Holzbläsern schüchtern und zagend, von dem Gros des Orchesters mit starker Entschiedenheit und einer gewissen robusten Pracht geführt, endigt mit einem Schlussresultat, welches in dem ersten Satze zu grosser Bedeutung gelangt. Es ist das freudig zuversichtliche Motiv

b) der triumphirende Refrain in der Dichtung des ersten Satzes. Mit ihm scheint der Berg überstiegen. Ohne Aufenthalt, mit förmlichem Ungestüm geht es über in das Allegro, dass wie in den Strahlen der Morgen-

sonne vor uns glitzert und flimmert. Ritterlich stolz die Geigen:

Allegro.

vor freudiger Erwartung bebend die Holzbläser:

so bauen die beiden Theile des Orchesters das lange Thema vor uns stückweise auf. In seiner zweiten Hälfte giebt es einer grossen Freude immer kühneren und rauschenderen Ausdruck:



Echt Schubert'sch ist der Abschluss dieses Bildes und der Uebergang ins Nächste. Zwei Tacte im Decrescendo gehalten — und wir sind aus dem C dur und dem Sturme des vollen Orchesters in E moll! Das zweite Thema setzt beschaulich und mit jenem kleinen Anflug von Melancholie und Sehnsucht ein, der Schubert immer begleitet: Die stark beschäftigten, in dieser Sinfonie fast überbürdeten Holzbläser tragen es

Erst nach 33 Tacten gelangt es ans Ende und in die für diese Stelle zu erwartende normale Tonart G dur. Eigenthümlich ist, dass Schubert schon hier eine Durchführung, wenn auch nur eine kleinere, einschaltet. Darin zeigt sich deutlich der Einfluss Beethovens. In dieser Durchführung durchstreift der Componist einen ausserordentlich weiten Ideenkreis. Die Holzbläser und das Streichorchester bringen mit dem munteren:

naiv fröhliche Klänge; die Posaunen dicht daneben mysteriös schauerliche . Es

ist wie Vogelzwitschern und Waldesrauschen in einer Stunde, wo die Natur einschläft. Die beiden Motive sind durch kurz zugesetzte Auftacte aus früher aufgestellten Themen gebildet: das erste aus dem zweiten Thema, das Posaunenmotiv aus dem zweiten Tacte der Einleitung. Ein ganz eigner und neuer Zug an diesem Sinfoniesatze ist die innige Verbindung des Allegro mit der Einleitung. Dies oben unter *b*) gegebene Refrainthema aus der Einleitung schliesst die kleine Durchführung, von welcher hier die Rede ist. Es schliesst auch die grosse, die eigentliche Durchführung, welche nach ihr beginnt — etwas düster und in Moll gehalten — und am Schlusse des ganzen ersten Satzes steht herrlich und in vollem Glanze die Melodie vor uns, mit welcher die Hörner die Sinfonie begannen. In der grossen Durchführung des ersten Satzes ist eine Combination des Motivs mit einem andern aus dem ersten Thema des Allegro zu bemerken.

Nach der Reprise kommt eine Coda, welche in gesteigerter Empfindung noch einmal auf den freuden- und erwartungsvollen Eingang des Allegro einen Blick wirft.

Das Andante der Sinfonie, ihr zweiter Satz (A moll $^2/_4$) besteht aus zwei grossen Gruppen. In der ersten trägt Alles den Charakter von genial, frei und sicher zusammengestellten Impromptus. Das führende Thema ist folgendes:



Es hat einen Abschluss in Dur, der ins Land des Glücks und ungetrübten Friedens weist:



Zu diesem Hauptthema tritt ein zweites, in welchem die Gegensätze des erstern gesteigert und näher an einander gerückt erscheinen:

b) *ffz* Violinen *p* Bläser

Der zweiten Gruppe ist ein ruhigerer Charakter eigen. Aus ihr klingen Töne der frommen Andacht und einer erhabnen Feierlichkeit, und an einzelnen Stellen herrschen ein Ernst und eine Resignation, aus denen die Gedanken an das Jenseits zu sprechen scheinen. Wir stehen wie durch Magie vor diesem neuen Bilde. Mit einem jener kleinen Harmoniewunder, an denen Schubert so reich ist, führt er uns von A- nach Fdur. Das Hauptthema dieser zweiten Gruppe ist das folgende:



Es wird sofort nachdem es aufgestellt ist in kleinen Sätzchen motivisch entwickelt. Der Wechsel zwischen den zwei Chören des Orchesters, den Bläsern und den Geigern, giebt diesen Sätzchen ihre charakteristische Form. Von einer besonderen Schönheit ist die Schlusspartie dieser zweiten Gruppe, ihr sanfter wehmüthiger Abschiedscharakter, das fast übersinnliche Klangbild, in welchem Schubert hier mit den immer leiser, immer stockender gebrachten Tönen des Hornes und des Streichorchesters das Verschwinden der himmlischen Vision veranschaulicht.

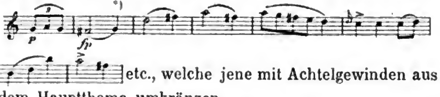
Die beiden Gruppen des Andante werden nach diesem Momente ein zweites Mal vorübergeführt. Bei dieser Repetition besteht eine Hauptveränderung darin, dass die wilden Elemente des oben mit *b)* bezeichneten Themas der ersten Gruppe einen breiten Spielraum erhalten. Sie treiben es bis zu einer sehr bedenklichen Spitze. Von

ihr aus finden die Celli mit einer rührenden Variante des Thema *a*) den Uebergang nach der zweiten Gruppe, welche diesmal in Adur gehalten ist. — Trotz der unendlich vielen Wiederholungen im Kleinen ist die Disposition des Andante eine knappe und einfache.

Das Scherzo, der dritte Satz, erscheint bei Weitem complicirter. Namentlich der zweite Theil seines Hauptsatzes übertrifft in der Menge der hier zusammentretenden Ideen und in der Länge seiner Ausführung auch die kühnsten Beethoven'schen Vorbilder.

Den Anfang des Scherzos macht ein Wechselspiel zwischen Bläserchor und Streichorchester, welchem folgendes Motiv zu Grunde liegt: Allegro vivace.

Die Violinen, zuerst etwas barsch und burschikos, lenken dann in den zärtlicheren Ton der Blasinstrumente ein und schlagen schmeichelnd eine liebenswürdige Tanzmelodie vor

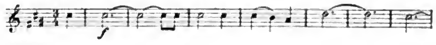


etc., welche jene mit Achtelgewinden aus dem Hauptthema umkränzen.

Der zweite Theil des Hauptsatzes setzt die reizenden Schelmereien des ersten fort; neu hinzugetragen erscheint ein kurzer Gedanke von grosser Innigkeit: ein veredelter Ländler



Das bewegte Treiben des Scherzo erhält durch das Trio eine köstliche Unterbrechung. Die Bläser tragen einen langen, gefühlvollen Gesang vor, dessen Hauptheil auf folgender Melodie ruht:



*) Im 2. Tact ist statt *g* »*a*« zu lesen.



Das Finale setzt mit einem humoristischen Allarm-

Allegro vivace.

signal folgendermassen ein

Von allen Seiten wird zum Aufbruch gerufen. In der zweiten Hälfte des Hauptthema:



sehen wir den ganzen Orchesterzug in vergnügter, ungeduldig drängender Bewegung.

Im zweiten Thema nimmt die frohe Stimmung des Satzes einen sehr behäbigen Ausdruck an:



An dieser Melodie hat Schubert ein ersichtliches besondres Wohlgefallen gehabt; namentlich auf den breit daher schlendernden Anfang in halben Noten greift er immer wieder zurück: Dröhnend und mit mächtigem Nachklang schlagen sie uns aus den Bässen entgegen und führen die Gedanken von dem dunkleren Wege, den sie in der Durchführung streiften, wieder in heitere Sphären zurück. Aussergewöhnlich frei tritt die Reprise ein: mit dem ersten Thema in Esdur anstatt in der Haupttonart *C*. Namentlich das Finale ist derjenige Satz der Sinfonie, an welcher sich das Uebermass breiter Ausführung,

welches dem Werke eigen ist, empfindlich macht. Ohne irgend einen neuen Zug zu bringen, setzt der Schluss dieses Satzes immer wieder an und wiederholt in immer andern Tonarten die zur Genüge oft vorgetragnen Gedanken. Es ist dies ein Mangel, der von der Ueberschwänglichkeit Schuberts, die uns häufig genug selige Momente bereitet, nicht zu trennen ist. Die Cdur-Sinfonie bleibt trotzdem eins der reichsten und beliebtesten Kunstwerke. Aber man würde sie wahrscheinlich häufiger aufführen, wenn sie kürzer wäre.

F. Schubert Hmoll-Sinfonie.

Schubert schrieb diese Sinfonie im Jahre 1828, wenige Monate vor seinem Tode; aber erst 10 Jahre später wurde sie der Oeffentlichkeit bekannt und zwar auf Schumanns Veranlassung. Eine noch viel längere Wartezeit haben die übrigen Sinfonien Schuberts durchmachen müssen. Erst im Jahre 1865 kamen die beiden Sätze zur Aufführung, welche von der Hmoll-Sinfonie vorhanden sind. Dass das Werk nicht ein Fragment bleiben sollte, ist unzweifelhaft. Die Originalpartitur enthält noch 9 Tacte als Anfang des Scherzo. Der Entstehungszeit nach dem Jahre 1822 angehörend, also 6 Jahre älter als die grosse Cdur-Sinfonie, ist sie dieser doch an künstlerischer Vollendung überlegen: gedrungen in der Darstellung und frei von den formellen Mängeln der berühmten Schwester. Es ist eine Eigenheit der künstlerischen Entwickelung Schuberts, dass sie in Sprüngen auf und abwärts ging. Dem Inhalt nach ist die Hmoll-Sinfonie mit der grossen in *C* gar nicht zu vergleichen. Hier steht der schwermüthige Schubert vor uns und entrollt uns in kurzen und ergreifenden Zügen das Bild einer leidenden Seele. Manche Stellen im ersten Satze weisen direct auf »Gretchen am Spinnrade« hin, sogleich das erste Thema, in welchem unter dem sehnsüchtigen Gesang von Clarinette und Oboe (unisono)



die Geigen auf träumerisch belebtem Sechzehntelmotiv*) hin und herschaukeln. Das zweite Thema, eine ländlerartige Melodie, setzt dann mit unbeschreiblichem Wohlklang in den Celli ein



. Es nimmt die ganze Erinnerung in Beschlag: es ist für seine Stelle fast zu schön und macht uns die erschütternden Gemüthsausbrüche vergessen, welche doch seine Fortsetzung bilden:



Der zweite Satz, Andante con moto (Edur 3/8) bringt »himmlischen Balsam« in einfachster Schale. Die Melodie, auf welcher sein Hauptthema im Wesentlichen ruht, ist ein schlichter frommer Kindergesang: Andante con moto. *pp*

Das zweite Thema tritt mit den Fragen eines beschwerten Gemüths dagegen hin. Sie haben in der harmonischen Führung dieser Partei einen bewunderungswürdigen Ausdruck erhalten. Der ganze Satz ist das glänzendste Document für die Tiefe des Schubert'schen Geistes, für den erstaunlichen Reichthum einer Natur, in welcher neben der vollen Naivetät des Kindes aus dem Volke auch jene Grösse der Empfindung wohnte, die Beethovens Theil war.

Seit kurzer Zeit liegen uns in der verdienstvollen Schubert-Ausgabe**) auch die Partituren der übrigen sechs Sinfonien vor, welche Schubert ausser den beiden hier

---

*) In der Partiturausgabe sind an dieser Stelle mit bemerkenswerther Pietät auch einige offenbare Schreibfehler Schuberts conservirt worden.

**) Leipzig, Breitkopf & Härtel.

geschilderten und in der Praxis eingebürgerten geschrieben hat. Von einer: der Cdur-Sinfonie Nr. 6, welche in ihrem ersten Satze Weber'schen Einfluss, im letzten Verwandtschaft mit dem Finale der siebenten zeigt, wissen wir das Entstehungsjahr nicht genau, wir dürfen es aber nach 1822 setzen. Die andern fünf fallen in die Zeit von 1813 bis 1816, ohne dass sich in der Reihenfolge, in der sie entstanden, eine fortschreitende Entwickelung verfolgen liesse. Dem grossen Sinfoniestyle Beethovens nähert sich Schubert am meisten in der Bdur-Sinfonie (Nr. 2) vom Jahre 1814. Hier strebt er dem grossen Meister in dem breiten Entwurf der Perioden nach; ja das Hauptthema des ersten Satzes ist direct aus einem ähnlichen im Finale von Beethovens vierter Sinfonie hervorgegangen. Gleichzeitig zeigt auch diese Sinfonie das Eigene und das Wienerische in Schubert am stärksten, vornehmlich das Andante mit den Variationen:

F. Schubert C dur-Sinfonie (Nr. 6).

F. Schubert B dur-Sinfonie (Nr. 2).

Andante.

und das keck dahinsprühende Finale:

Presto.

pp

Diese Bdur-Sinfonie hat von allen den nachgefundenen die ersten Aussichten im Concertsaale heimisch zu werden. Alle die neugefundenen Sinfonien haben ihre interessanten Einzelheiten in Beziehungen auf andere berühmte Werke ihres Componisten: die erste (Ddur v. J. 1813) in dem zweiten Thema des Finale, das mit dem Lied von der Forelle bestimmte Züge theilt, die dritte (Ddur v. J. 1815) durch einen Anklang an die grosse in Cdur. Gemeinsam ist ihnen die Meisterschaft im Colorit, die angeborene Genialität in der Mischung und Verwendung der Instrumente und ein ausgeprägter Zug von Lebensfreude. Eine Ausnahme von der letzten Eigenschaft macht nur die vierte Sinfonie (Cmoll v. J. 1816). Sie ist »tragische Sinfonie« überschrieben und als ein Versuch in diesem Style zu betrachten, wobei Muster wie

F. Schubert Sinfonien Nr. 1 und 3.

F. Schubert Tragische Sinfonie.

Beethovens Ouverturen zum Coriolan und zum Egmont und die Cherubinis zur Medea zum Grunde gelegen haben. Vom eigentlichen Wesen tragischer Musik enthält sie jedoch weniger als die unvollendete Sinfonie in Hmoll.

Die norddeutsche Schule unterscheidet sich im Inhalte von der Wiener durch eine Neigung zum höheren Pathos. Sie ist ruhiger und ernster, zuweilen etwas trocken. In Form und Styl übertrifft sie die andere durch Gediegenheit und Solidität und verräth einen Zusammenhang mit jener Berliner Contrapunktistenpartei, welche unter der Führung Kirnbergers den ersten Triumphen Haydns mit dem Feldgeschrei »Sebastian Bach« entgegentrat. Die Sinfonien dieser Schule sind reich an Imitationen und Umkehrungen und an Fugenpartien. Fugen sind auch den Wiener Sinfonien nicht fremd; aber die Norddeutschen tragen die strenge Arbeit gern zur Schau; ja es giebt Werke, in welchen das gelehrte Element sich ganz zum Herrn macht. Ein charakteristisches Product dieser Richtung ist die Cdur-Sinfonie des Abt Vogler, in deren Finale die diatonische Scala als Thema durchgeführt wird. Das Werk genoss von seinem Entstehungsjahre 1815 bis nahe an die neueste Gegenwart heran ein grosses Ansehen.

Abt Vogler.

Trotz ihres natürlichen Gegensatzes zu der Wiener Schule schloss sich die norddeutsche keineswegs gegen die Classiker ab: Mozart war das Ideal, von welchem sie ausging, und eins ihrer historischen Verdienste besteht darin, dass sie sich zum Träger des Beethoven-Geistes machte.

Die ersten Vertreter der norddeutschen Schule sind die beiden Romberg und Fr. Schneider. Andreas Romberg, der Componist der »Glocke«, galt als der anerkannte Führer. Von seinen Sinfonien, unter denen sich auch eine mit Janitscharenmusik befindet, ist die in *D*, welche Jahre lang ein Liebling der Orchester war, besonders hervorzuheben. In ihrem ersten Satze, welcher

A. Romberg.

in freier und selbständiger Weise an die tragischen Motive des Don Juan anklingt, zeigt sie die der Schule eigenthümlichen ernsten Züge ausserordentlich deutlich.

B. Romberg. Sein Vetter Bernhard Romberg, einer der grössten Cellospieler seiner Zeit, heute noch durch seine Kindersinfonie weit bekannt, hat sich in der Gattung der höheren Sinfonie durch die »Trauersinfonie auf den Tod der Königin Louise« ein rühmliches Denkmal gesetzt. Ohne Choräle, Begräbnissgesänge und äusserliche Hülfsmittel wird hier eine erhebende Todtenfeier vollzogen, der leidenschaftliche Schmerz und die sanfte Klage haben denselben natürlichen schlichten Ausdruck gefunden; wahres, echtes Gefühl und edle Haltung machen diese Sinfonie zu einem hervorragenden Kunstwerk. Nach Geist und Styl erinnert es an Mozarts »Maurerische Trauermusik«.

Fr. Schneider. Friedrich Schneider war einer der Ersten, welche in Beethovens Fussstapfen zu treten suchten. Vom Jahre 1803 ab hat er über vier Jahrzehnte lang das Gebiet der Sinfonie gepflegt und in den Scherzi oft eine bedeutende Höhe erreicht. Die Zahl seiner Sinfonien beträgt gegen zwanzig.

Als der letzte und bedeutendste Vertreter des ursprünglichen Styles der norddeutschen Schule ist W.

W. Kalliwoda. Kalliwoda zu betrachten, der von der Mitte der zwanziger Jahre ab ein Vierteljahrhundert hindurch einen bedeutenden Platz im Repertoir einnahm. In ihm schien das Geschick wieder einen Meister ersten Ranges bescheeren zu wollen. Vielseitig, auf jedem Gebiete sicher, oft neu, originell und doch natürlich und einfach, macht er wiederholt den Eindruck eines Auserlesenen und nähert sich der letzten Stufe zur Unsterblichkeit. Obwohl das eminente Talent Kalliwodas nicht zu seiner vollen Entfaltung gelangt ist und in fast jedem seiner Werke ein unfertiger Rest bleibt — hier die übermässige Breite der Ausführung, dort die Ungleichheit der Theile — ist doch das Studium seiner Sinfonien sehr genussreich. Jede enthält Perlen und Proben einer musikalischen Urkraft. In der ersten Sinfonie Kalliwodas (F moll) machen wir

auf die schöne Einleitung und das naiv kräftige (zweite) Thema des ersten Satzes: Allegro. aufmerksam. Ihr Scherzo hat in dem Hauptthema Vivace. eine zufällige Aehnlichkeit mit dem entsprechenden Satze der Schumann'schen D moll-Sinfonie. Die zweite Sinfonie Kalliwodas zeigt bedeutende Fortschritte in der Form. Die Verbindungsgruppen sind gedankenvoller geworden und können der Stütze durch Figurenwerk entrathen. Der poetische Glanzpunkt des Werkes liegt in der kleinen Coda des Larghetto, welche der scheinbar schon geschlossenen Darstellung noch einen ganz neuen traulich herzlichen Gedanken in Canonform nachsendet. Die dritte Sinfonie Kalliwodas darf im Allgemeinen als ein Hauptwerk aus der Periode ihrer Entstehung (1831) bezeichnet werden. Leider ist der letzte Satz den vorhergehenden nicht ebenbürtig und in allen wünscht man die Darstellung etwas gedrungener. Ohne diese Mängel würde sie für alle Zeiten die Repertoire zieren können. Viele Partien haben Beethovens grossen und kühnen Zug; im zweiten Thema des ersten Satzes glauben wir uns direct in die Sphäre der Rassumowsky-Quartette) dieses Meisters versetzt. Der erste Satz ist einer der charaktervollsten Sinfonie-Sätze, die je geschrieben worden sind; in seiner blüthenlosen Starre und Strenge hat er kaum seines Gleichen. Sein kahles und steinernes Hauptmotiv Allegro. welches schon fremdartig in die Einleitung hineinklingt, gehört zu jener Classe von Themen, mit welchen es nur ein Genie wagen darf. Die vierte Sinfonie (C moll) zeigt den Componisten in Formen und Gedanken wieder als einen ganz anderen. Ihrem erregten Wesen liegt vielleicht ein verschwiegenes Programm zu Grunde; namentlich das Finale, wo nach einem hoch leidenschaftlichen Eingang

plötzlich das sinnende Andante wieder erscheint, legt diese Vermuthung nahe. Die fünfte Sinfonie Kalliwodas (Hmoll), welche im Ganzen etwas leichter wiegt, hielt sich durch das den langsamen Satz vertretende einschmeichelnde Allegretto



lange in der Gunst des Publicums. Die sechste und siebente Sinfonie Kalliwodas stehen gegen ihre Vorgängerinnen zurück und erlangten in den Concertprogrammen keine feste Position.

Eine besondere historische Bedeutung hat die norddeutsche Schule dadurch, dass sie das romantische Element der Musik pflegte und ausbildete.

Jean Paul nennt bekanntlich die Musik die romantischste, d. h. von Natur aus und von jeher romantische unter den Künsten. Und in früherer wie in neuerer Zeit ist mit Recht darauf aufmerksam gemacht worden, dass auch schon die Werke S. Bachs und anderer älterer Meister romantische Züge tragen. Geschichtlich datiert aber der Begriff der musikalischen Romantik erst seit dem Anfang unsers Jahrhunderts. Zwiespältigkeit und Mischung galt als Wesen der Romantik. In diesem Sinne wurden Mozart und Beethoven im Gegensatz zu Haydn als romantische Componisten bezeichnet: Mozart, weil er in seinen Allegrosätzen die Instrumente ohne Weiteres aus bewegtem Figurenspiel in ruhigen Gesang übergehen liess, Beethoven, weil er Scherzi, d. i. heitere Sätze schrieb, bei denen man sich ängstigen konnte, und weil er auch sonst in demselben Athem Dinge verband, welche im schärfsten Gegensatze zu einander standen. Haydn that eins nach dem anderen und hielt seine Gedanken und Stimmungen einfach und frei von Mischungen. Desgleichen auch die Wiener Schule, die ihm vorzugsweise folgte.

In die norddeutsche Schule dringt dagegen der romantische Geist schon frühzeitig ein. Wir begegnen

seinen ersten Spuren bereits bei A. Romberg in den kleinen chromatischen Durchgängen und Wechselnoten, welche einzelne im Grunde muntere Weisen



(D dur-Sinfonie) sentimental durchblitzen. Die Heimath dieser Art romantischer Musikelemente ist vornehmlich die französische Oper. In den durch ihre Herbheit der norddeutschen Schule nahestehenden Sinfonien von Tomaschek, dem böhmischen »Schiller der Musik«, nnd von Méhul, welche i. J. 1810 die deutschen Concertsäle mit einem gewissen Eclat passirten, greift die Romantik schon tiefer in den Satzbau und in die Gedankenentwickelung hinein. Vom Jahre 1815 ab wird der romantische Styl der herrschende, und alle die Sinfoniker, welche neben Beethoven etwas bedeuten, repräsentiren eine Seite des romantischen Geistes. Die musikalische Romantik hat mit der Romantik in Litteratur, Poesie und bildender Kunst fortan mehrere Jahrzehnte lang hervorragende Berührungspunkte. Auch die musikalischen Romantiker kennzeichnet das Festhalten an Lieblingsstimmungen, das Hervortreten der Persönlichkeit des Darstellers in der Darstellung, der subjective Ton und die aus diesen Erscheinungen hervorgehende Einseitigkeit und Gleichförmigkeit der Werke. Die musikalischen Romantiker pflegen Specialitäten des Gemüthslebens und der Phantasie und haben in der Form Manieren, die immer wiederkehren und für welche sie schnell Nachahmer und Schüler finden. Wie die allgemeine Romantik läuft auch die Geschichte der musikalischen im Zickzack. Sie springt von dem phantastischen Gebiete auf das sentimentale über, von da auf das naturfrohe und naive, und läuft endlich von dieser letzten Station, von der Hingabe an das Genre und an das Kleinleben, in eine Periode der Realistik und des Naturalismus aus. Die romantische Epoche hat in der Musik sehr belebend und anregend gewirkt, Ideen einer früheren Zeit vertiefend ausgeführt, neue Klang- und Ausdrucksmittel

zum Vorschein gebracht und die Litteratur mit Werken bereichert, welche allgemeinen bleibenden Kunstwerth haben. Sie bedeutet eine zweite Blüthezeit in der Geschichte der Sinfonie und hat in Mendelssohn und Schumann zwei Meister hervorgebracht, welche an Originalität und Reichthum der musikalischen Erfindung den grossen Classikern der Wiener Periode nahestehen.

C. M. v. Weber. Die phantastische Richtung der Romantik vertritt in der Sinfonie zuerst C. Maria von Weber. Von seinen zwei Sinfonien, die beide in Cdur stehen, ist die erste (i. J. 1807 für die Capelle des Herzogs von Württemberg geschrieben) die bedeutendere. Sie war (vom Jahre 1814 ab) längere Zeit bei den Orchestern sehr beliebt und dürfte auch heute noch einer freundlichen Aufnahme gewiss sein. Es ist ein bescheidenes, liebenswürdiges und sehr mannigfaltiges Werk, heute doppelt interessant durch die vielen Einzelheiten, welche direct auf den Schöpfer des Freischütz hinweisen. Das Andante, das poetische Hauptstück der Sinfonie, hat Wolfschluchtsbässe und Agathecantilenen. In seiner düster feierlichen Pracht, in der stillen Schwermuth, welche aus den schmelzenden Klängen der Blasinstrumente spricht, ist es einer der schönsten langsamen Sätze, welche zur Zeit Beethovens, und ganz unabhängig von diesem Meister, geschrieben worden sind. Die freie Disposition macht es einer dramatisirten Erzählung ähnlich. Der Schauplatz ist nächtlich, zu den handelnden Personen stellt die Geisterwelt Mitwirkende. Im ersten Satze, welcher im Style die contrapunktischen Merkmale der norddeutschen Schule trägt, überwiegt der muntere ritterliche Ton; die spannenden phantastischen Momente liegen in den leisen Solostellen der Contrabässe. Weber selbst war später mit diesem allerdings etwas zerfahrnen Satze am wenigsten zufrieden. Er entschuldigt sich in einem Brief an Gottfr. Weber, dem die Sinfonie gewidmet ist, damit, dass er hier mehr auf eine Ouvertüre ausgegangen sei. Dagegen erkannte er Menuett und Adagio voll an. Beim Publicum und bei dem Orchester war das Finale, in welchem immer die

Hörner mit komischer Beflissenheit vorausstürmen, als einer der drolligsten Sätze seiner Zeit besonders beliebt.

H. Onslow.

Ein späterer Vertreter derselben Richtung ist Onslow, ein geistreicher, temperamentvoller Componist, welcher unter die Ersten gehört, deren Adagios den Beethoven'schen Massen nachstreben. Onslow ist apart, elegant, reich an Ideen, in Figuren und Rhythmen vielfach neu; in den Durchführungssätzen verrathen leider triviale Episoden einen Mangel an musikalischer Durchbildung, welcher den Werken Onslows eine schnelle Vergessenheit bereitet hat. Die verbreitetste seiner Sinfonien war die in A dur. Die Hauptthemen ihres ersten Satzes

a) Allegro spirituoso. b)

mögen den romantischen Charakter von Onslows musikal. Erfindung erläutern. Wie die Romantiker der phantastischen Richtung von der französischen Oper im Allgemeinen viele Impulse empfingen, so zeigen diese und andere Melodien Onslows speciell den Einfluss der Romanzen Boieldieus.

Die sentimentale Richtung der Romantiker ist durch Mozart und Cherubini vorbereitet. Sie kommt auch in den Sinfonien der Wiener Schule mit Schubert zum Ausdruck. Ihre weitere Vertretung findet sie hauptsächlich in den Sinfonien von L. Spohr und F. Mendelssohn-Bartholdy.

Die Sinfonien von Louis Spohr sind in ihrer Mehrzahl der heutigen Generation bereits wieder fremd geworden. Fast zwei Menschenalter hindurch war dieser unermüdlich strebende Künstler auf diesem Gebiete thätig und nahm an allen den Bestrebungen thätigen Antheil, welche von Beethoven bis auf Liszt der Weiterentwickelung des sinfonischen Styls galten. Die erste unter Spohrs gedruckten neun Sinfonien (in Es dur) kam im Jahre 1811, in Stimmen gedruckt, in Umlauf und erfreute sich bald ehrenvoller Anerkennung. Sie zeigt bereits die fertige

L. Spohr Es dur-Sinfonie.

Individualität des merkwürdigen Künstlers: die Zeitgenossen fanden in ihrer ruhigen Würde einen Gegensatz zu dem Feuer Mozarts und Beethovens, lobten die weniger gedanklich bedeutenden als angenehmen Melodien und tadelten die allzuhäufige Wiederkehr seiner chromatischen Gänge und die unruhige Modulation. Bis gegen das Jahr 1830 kehrt das Werk auf den Repertoiren immer wieder. Seine zweite Sinfonie (D moll) schrieb Spohr für die philharmonische Gesellschaft in London, die mit diesem Werke zugleich die erste Bekanntschaft des Tactstocks machte. Spohrs dritte Sinfonie (C moll), seine vierte (»Weihe der Töne«) und seine fünfte (C moll) bilden den Höhepunkt in der sinfonischen Thätigkeit ihres Verfassers und sind bis heute noch in den Programmen zu finden.

L. Spohr C moll-Sinfonie. Nr. 3.

Namentlich seine dritte Sinfonie (v. J. 1829) ist eins der liebenswürdigsten Denkmäler der ersten, unschuldigen Jugendzeit der musikalischen Romantik. Manche Zeilen in dieser Dichtung — wir denken an das zweite Thema des ersten Satzes — sind veraltet, aber aus dem Ganzen spricht der überschwängliche Geist milder, weicher Schwärmerei, dem Spohr zuerst einen eignen Ausdruck verlieh, noch in erster Frische. Bei Mozart liegen die Quellen dieser Spohr'schen Kunst; Schubert kannte er nicht, als er seine ersten Sinfonien schrieb, und von Beethoven'schen Anregungen macht er nur einen sehr vorsichtigen Gebrauch; der italienischen und französischen Oper, Cherubini namentlich, verdankt er Einiges. In der Hauptsache schuf sich Spohr seine Sprache selbst, und wie viel von den verminderten Schlussintervallen: [Notenbeispiel] und von anderen Wendungen seines romantischen Idioms in die Werke mitlebender und folgender Künstler übergegangen ist, wird man mit Staunen bei Betrachtung dieser C moll-Sinfonie gewahr. Ihr Larghetto namentlich, der vollendetste, gedankenreichste und mannigfaltigste Satz des Werkes, hat in den Sinfonien gleichzeitiger und späterer Sinfoniker mächtig nachgewirkt.

Am ersten Satze ist das Beste die Einleitung mit dem

charakteristischen, suchenden Quintenmotiv und der Schluss der Durchführung, an welchem diese Einleitung wieder erscheint. Auch das erste Thema des Allegro, in seinem Anfang nicht hervorragend, erhält durch die poetische Anknüpfung an das citirte Motiv der Einleitung einen werthvollen Schluss.

Das Larghetto (F dur $^{9}/_{8}$) hat zum Hauptthema eine lange, behaglich ausgeführte Melodie, das Kind eines Herzens, wel-

Larghetto.

ches seinen Frieden gefunden.

Nur leichte Schatten finden hier einen Zutritt:

. Der Glanzpunkt dieses Satzes ist das Cantabile



bei dem Spohr einen neuen Instrumentationseffect anwendete. Sämmtliche Geigen, Bratschen und Celli tragen die Melodie im Unisono vor. Die Wirkung ist grandios!

Das Scherzo dieser Sinfonie ist in seiner Herkunft verwandt mit dem in Beethovens fünfter:



In der Ausführung bleibt es etwas gleichförmig. In lauter kleinen Zügen gepflegt, eines lebendigeren dramatischen Impulses baar, bildet es für den Zuhörer einen einigermassen mühsamen Genuss.

Der Humor Spohrs vergräbt sich mit Vorliebe in Miniaturen. So streiten auch im Finale gegen die grössern Intentionen des kühn scherzenden Hauptthema, das an das Finale von Beethovens zweiter erinnert,



allerhand kleine

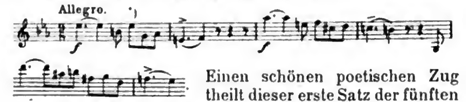
Arabesken, unter denen namentlich folgende Figur



einen breiteren Raum einnimmt.

L. Spohr C moll-Sinfonie Nr. 5.

Die andere Cmoll-Sinfonie Spohrs (geschrieben im Jahre 1838 für die Wiener Concerts spirituels) hat eine pathetischere Tendenz. Sie begiebt sich, allerdings nicht sehr weit, direct ins Gebiet der Leidenschaften hinein. Spohr war sich der Einseitigkeit seiner musikalischen Natur bewusst und strebte zeitlebens ernstlich darnach seine Phantasie auch ausserhalb der elegischen Grenzen heimisch zu machen. Es ist aber nicht zu verkennen, dass ihm bei solchen Versuchen die Originalität des Ausdrucks versagt und dass er sobald wie möglich den Rückzug auf vertrautes Terrain anzutreten pflegt. Für die erstere Thatsache bildet das Hauptthema im ersten Allegro dieser Sinfonie eine genügende Illustration:



Einen schönen poetischen Zug theilt dieser erste Satz der fünften Sinfonie mit dem der dritten: das Thema der langsamen Einleitung tritt plötzlich in die Durchführung hinein und kehrt dann bis zum Ende des Satzes mehrmals wieder. Der Schluss des Allegro sticht durch Macht des Ausdrucks hervor und schliesst das ganze Bild mit den Klängen edler Trauer ab. Man hat den Eindruck, dass das Werk einer Fortsetzung nicht bedarf. Eigenthümlicher Weise, wie im Sinne eines freundlichen Leitsterns für das ganze Werk steht die Einleitung zu diesem Cmoll-Allegro in Cdur!

Das Larghetto dieser Sinfonie kommt im Geiste und auch in der thematischen Erfindung Beethoven sehr nahe; es ist einer der schönsten langsamen Sätze, die Spohr

---

*) Lies c.

geschrieben hat. Der Mittelsatz dieses Larghetto contrastirt mit dem Haupttheile, führt aber seine Aufgabe, eine unruhige Scene darzustellen, in einer namentlich nach Seite der Instrumentation hin bemerkenswerth originellen Weise aus. Wir geben hier das Hauptthema dieses Larghetto:

Larghetto. pp mf etc.

Das Scherzo, ein für Spohr aussergewöhnlich kräftiger Satz, stützt sich im Hauptthema auf ein chromatisches Motiv welches, von den Hörnern aus durch die Bläser wandernd, ein heitres Leben im Orchester wach hält. Der zweite Theil des Hauptsatzes verdankt dem Aennchen aus Webers Freischütz (»Grillen sind mir böse Gäste«) Einiges. Das graziös elegische Trio ist den Holzbläsern in der Hauptsache allein überwiesen.

Im Finale herrscht der Ton einer milden Heiterkeit. In kunstvollen Formen fugirend und imitirend, bilden sich fröhliche Spiele um das dem Hauptthema folgende Seitensätzchen: Allegro. Als zweites Thema des Finale erscheint die Melodie der Einleitung zum ersten Satz. Die Sinfonie erhält dadurch in Form und Idee eine sehr schöne Abrundung. Mehr als beachtet wird, sind die Sinfonien Spohrs reich an solchen geist- und sinnreichen Wendungen.

L. Spohr »Die Weihe der Töne«.

Zwischen den beiden Cmoll-Sinfonien steht die »Weihe der Töne«. Dieses »charakteristische Tongemälde in Form einer Sinfonie«, wie es der Componist nennt, erschien im Jahre 1834, fällt also in eine Periode, in welcher die Tendenz, die Instrumentalcomposition an poetische Vorwürfe zu binden, wieder einmal energisch aufgelebt war. Diese Periode, welche zufällig mit der Blüthezeit der Romantik in der Litteratur zusammenfällt, datirt von dem Franzosen H. Berlioz, dem sich Mendels-

sohn und Gade in ihren poetisirenden Concertouvertüren auf dem Gebiete des Orchesters in besonnener Distanz anschlossen; Schumann vertrat eine ähnliche Tendenz in der Claviermusik mit seinen Charakterstücken. Auch auf Spohr übte diese Richtung einen grossen Reiz, und in seiner energischen Art ging er gleich practisch ans Werk. Der »Weihe der Töne« liegt ein ziemlich langes Gedicht von Carl Pfeiffer, einem Casseler Freunde des Componisten, zu Grunde, welches nach einer Vorbemerkung in der Partitur im Concertsaal bei der Aufführung der Sinfonie entweder vertheilt oder laut vorgetragen werden soll. Die Concertdirectionen begnügen sich indessen mit einem kurzen Auszug, einer Art Inhaltsangabe, die dem Tempi der einzelnen Sätze beigeschrieben wird und die Intentionen von Dichter und Componist, wenn auch nicht immer ganz, so doch annähernd trifft. Etwas unglücklich gewählt erscheint sofort die Bezeichnung des ersten Largo: »Starres Schweigen der Natur vor dem Erschaffen des Tons«. Thatsächlich will Sphor hier nur etwas Aehnliches schildern wie J. Haydn im Chaos der Schöpfung, wie Beethoven im Anfang der neunten Sinfonie: eine Welt, der die Freude fehlt, in der das Leben noch nach Formen ringt. Das thut er in der Einleitung durch träge, lastende Melodien in den Bässen und andern tiefen Instrumenten und durch wühlende Harmonien. Der erlösende Jubel ist sehr bald geboren: Schon nach 23 Tacten beginnt das Allegro. Es bringt als Hauptthema eine echt Spohr'sche Melodie:



Ein zweites Thema besitzt dieser Satz nicht: An seiner Stelle erscheint eine lange concertirende Partie, in welcher die Holzbläser das Vogelgezwitscher nachzubilden suchen. Dergleichen Aeusserlichkeiten, Künsteleien und unreife Stellen sind in Programmsinfonien nichts Seltenes. Aber in der »Weihe der Töne« scheinen sie nicht ausschliesslich aus dem Principe hervorgegangen, sondern aus einer

augenblicklichen Schwäche der musikalischen Erfindungskraft, die im Allgemeinen nöthigt, das Werk — so viel Liebenswürdiges es enthält — hinter die beiden Cmoll-Sinfonien zurückzustellen. Namentlich die Uebergangspartien von Bild zu Bild, von einem Thema zum andern, entbehren der Gedankenkraft und behelfen sich mit leerem Figurenwerk. Auch die Dichtung zwang nicht zu den kleinlichen Malereien, in welchen Spohr die Stimmen der gefiederten Sänger wiederzugeben glaubte; sie bringt in dem Verse, welchen das Allegro illustriren will, eine Reihe höherer Momente, welche der Componist bei Seite liegen liess. Dagegen hat Spohr in diesen Satz eine Scene hinein escamotirt, von welcher der Dichter nichts weiss: einen Aufruhr der Elemente. Mit seinen heftigen Accenten bildet er zu der musikalischen Idylle der Themengruppe einen nicht unwillkommenen Gegensatz.

Im zweiten Satze sucht Spohr Wiegenlied, Tanz und Ständchen zu vereinigen. Namentlich das Wiegenlied ist mit einer sehr gelungenen Melodie wiedergegeben, von der man fast bedauert, dass wir sie so wenig unvermischt geniessen können

Andantino.

pp

Der Tanz, ein französischer Zweivierteltact, vertreibt diese Melodie schnell, und ihn löst später das Ständchen ab. Merkwürdiger Weise ist seine Ausführung dem Fagott übertragen. Es steht im $^9/_{16}$ Tact:

Diese drei Melodien sind, ähnlich wie in der Ballscene des Don Juan, zusammengestellt und bilden in ihren Combinationen für den Vortrag bedeutende Schwierigkeiten.

Der dritte Satz: »Kriegsmusik, Fortziehen in die Schlacht, Gefühl der Zurückbleibenden, Rückkehr der Sieger, Dankgebet« beginnt mit einem Marsch (in *D*). Mit

demselben kehren die Krieger auch nach dem Siege zurück. In der Zwischenzeit stimmt die Clarinette in einer sehr sprechenden, beklommenen Weise eine klagende Melodie an: in den Celli banges Sinnen, das volle Orchester bringt leidenschaftliche Ausbrüche des Schmerzes. In der Ferne hört man ab und zu abgerissene Motive des Marsches. Nach der Rückkehr der Krieger wird als Dankgebet der Ambrosianische Lobgesang: »Herr Gott, Dich loben wir« geblasen; die Violinen umspielen ihn mit jubelnden Figuren.

Der letzte Satz: »Begräbnissmusik, Trost in Thränen« überschrieben, wird durch ein Larghetto (F moll *C*) eingeleitet, welches in seiner Form dem Schlusse des vorhergehenden Satzes, dem »Dankgebet« ähnlich ist: Der Choral »Nun lasset uns den Leib begraben«, von den Celli und den beiden Clarinetten vorgetragen, wird von den andern Instrumenten mit Motiven begleitet. Namentlich die Zwischenspiele, in dumpfen Paukenwirbel gehüllt, sind ausserordentlich ergreifend und eindrucksvoll. Nach dieser Trauerscene folgt der Trost in Thränen als Allegretto F dur 3/4) mit folgendem Hauptthema:

pp mf dim.

p Es schliesst mit dem Quintenmotiv *d g*, welches schon im ersten Satze eine wichtige Stelle im Thema einnimmt. Spohr hat es in allen Sätzen dieser Sinfonie untergebracht: Hier erscheint es wie der bescheidene Hausgeist in einer Ecke versteckt, dort offen im Vordergrunde; vielfach in folgender Form: . Immer elegisch, friedvoll und auch an den Stellen des Aufschwungs so masshaltend, wie es der fromme Grundton der Stimmung verlangt, ist dieser Schlusssatz der »Weihe der Töne« nicht immer verstanden worden. Von der gebräuchlichen Haltung eines Sinfoniefinales weicht er völlig ab; zum Charakter

des Tongemäldes, welches mit dem Ausblick auf das Jenseits abschliesst, passt er sehr wohl.

L. Spohr G Dur-Sinfonie Nr. 8.

Spohr hat später nur noch eine rein musikalische Sinfonie geschrieben. Es ist die Nr. 8 (Gdur), welche nach der instrumentalen Seite manches Neue und Interessante enthält. Das Scherzo, im Trio mit einem Violinsolo ausgestattet, ist in der Erfindung, welche sich ganz auf das virtuose Element lehnt, der eigenartigste ihrer vier Sätze. In den übrigen Sinfonien blieb er von der »Weihe der Töne« ab beim Princip der Programmmusik. Zunächst kam im Jahre 1841 seine »historische Sinfonie im Style und Geschmack vier verschiedener Zeitalter«. Der erste Satz soll die Periode Händel und Bach veranschaulichen. Er versucht das in einer aus trockenen Sequenzen zusammengebauten Fuge, mit einem Pastorale in der Form des Siciliano (12/8 Tact) als Mittelsatz. Der zweite Satz gilt der Periode Haydn-Mozart. Dieser stand Spohr selbst geistig am nächsten und darum ist wohl dieses Andante der gelungenste Satz der Sinfonie. Auch hier schaut der chromatische Spohr überall hervor: aber er thut nichts was seine Modelle entstellt: Einiger Spässe und Derbheiten, welche Spohr den beiden Wiener Meistern insinuirt, wären sie fähig gewesen, wenn auch gerade nicht im Andante. Die Beethovensche Periode, als die dritte, ist durch ein Scherzo vertreten, welches mit einem Solo von drei Pauken beginnt. Sie geben das Motiv

L. Spohr Historische Sinfonie.

Im Uebrigen schiebt Spohr dem Beethoven einen Eigensinn zu, welcher selbst für diesen über alle Möglichkeit hinausgeht: In einem Satze, der gegen 400 Tacte umfasst, ein einziger thematischer Gedanke von 8 Tacten Länge! Wider allen Beethoven'schen Brauch bleibt auch das Trio an dieser fixen Idee haften! Noch schlimmer kommt »die allerneueste Periode«, welche den vierten Satz einnimmt, weg: Ein Hexengebräu aus Nonen, Septimen und freien Dissonanzen, winselnden und schmach-

tenden Vorhalten! So wild ist auch Berlioz nie gewesen, so sehr haben auch die Pacini, Mercadante und Meyerbeer nicht gelärmt, so süsslich und zerflossen waren Rossini und Bellini niemals! Und wer in aller Welt mag zu den ewigen und tollen Gedankensprüngen dieses Satzes gesessen haben! Ist die Historie in den andern Sätzen dieser Sinfonie nur unzulänglich — so wird sie hier zur Parodie!

L. Spohr »Irdisches und Göttliches im Menschenleben«.

Die nächste Programmsinfonie Spohrs (im Jahre 1842 veröffentlicht) heisst »Irdisches und Göttliches im Menschenleben« und ist betitelt als »Doppelsinfonie«! Wie dies in der ältern Zeit dann und wann (s. Cannabich) versucht wurde, sind hier wieder einmal zwei Orchester aufgestellt, die sich in der Regel ablösen, hie und da auch vereinen. Das erste Orchester hat im Streichquartett nur einfache Besetzung. Diese Anordnung führt zu einer Reihe neuer und schöner Klangwirkungen, deren häufige Wiederkehr allerdings den Endeindruck schwächt. Sie ist ein weiterer Beweis, wie Spohr sich immer etwas Neues ausdachte und in seiner Art auch ins Werk setzte. Der erste Satz gilt der Kinderwelt. Hier sein Hauptthema:

Allegretto.

Freilich: ein ungetrübtes Glück schildert er nicht; auch ihn drücken chromatische Schmerzen.

Der zweite Satz schildert die Zeit der Leidenschaften. Diese nahen in chromatischen Sechzehntelgängen der Bässe, stören die friedvollen Melodien der Holzbläser und schwellen zu einem Sturm an, der sich in einem Allegro (C-Tact) austobt, das in seinem Hauptheil mit Sechzehntelläufen angefüllt ist. Eine Art kräftiger Marschmusik bildet einen Widerpart dagegen.

Der dritte Satz ist überschrieben: Endlicher Sieg des Göttlichen. Ein Presto in $^6/_4$ Tact (Cmoll) beginnt aufgeregt und lenkt dann in freundlich muntere Melodien über. Sie führen zu einem Adagio, welches, pompös instrumentirt, mit einem feierlich gehobenen Gesang ein-

setzt, und, ähnlich wie in der »Weihe der Töne« der Schlusssatz, mild und leise ausklingt.

L. Spohr »Die Jahreszeiten«.

Den Vorwurf zu Spohrs letzter Sinfonie (Nr. 9, H moll) bilden »die Jahreszeiten«. Dieses der musikalischen Kunst viel bietende Thema wird hier in zwei Abtheilungen abgehandelt, deren erste den Winter, den Frühling und den Uebergang zwischen beiden enthält, die zweite den Sommer und Herbst. Das dichterische, allgemein künstlerische Talent Spohrs und noch mehr sein musikalisches — beide haben sich der reizenden Aufgabe gegenüber sehr kühl verhalten. Nur der letzte Satz erhebt sich an einzelnen Stellen, mit einer Paraphrase des Rheinweinliedes, über eine mittlere Temperatur.

Die sentimentale Richtung der Romantik erreicht in Mendelssohn ihre Spitze. Der romantische Beiklang, welcher viele Compositionen Schuberts wehmüthig färbt, welcher alle Werke Spohrs wie mit einem Hauche von Sehnsucht überzieht, nimmt bei Mendelssohn einen energischeren Charakter an und äussert sich schwermüthig und klagend. Mendelssohn ist eine vielseitigere, beweglichere und reichere Natur als Spohr und wirft häufig jede romantische Fessel ab. Aber die Nachfolger ergriffen die romantische Sentimentalität seiner Werke als Hauptseite seines Wesens.

Mendelssohns sinfonisches Hauptwerk ist die Amoll-Sinfonie. Sie ist unter dem Beinamen »die schottische« bekannt: die Hauptmelodie des munteren Satzes, welcher in ihr die Stelle des Scherzo einnimmt, soll dem reichen Volksliederschatz Schottlands entstammen. Aber die Beziehungen zwischen dem Werke und seinem Titel sind tiefer: Mendelssohn schreibt, dass ihm die ersten Themen an den Stätten Maria Stuarts kamen. Die Sinfonie entstammt der künstlerisch reifsten Periode des Componisten, einem Abschnitt derselben, wo auch die Frische und der Reichthum seiner Phantasie die Höhe jener Jugendtage behaupteten, in denen die Sommernachtstraum-Ouvertüre entstand. Die »Walpurgisnacht«, die mit dieser Sinfonie zugleich das Licht der Welt erblickte, schickt in dieselbe

manche Grüsse hinein. Das Werk trägt in den gemischten Stimmungen, welche es wiedergiebt, in seiner Hinneigung zum naiv Volksthümlichen die Kennzeichen der Frühromantik. Es ist unter den Werken, welche diese Richtung in Poesie und Kunst hervorgebracht hat, eins der individuellsten und zugleich abgeklärtesten. An neuen, melodisch eindringlichen, eigenen Gedanken reich, besitzt die Sinfonie in der Darstellung den zugänglichen Charakter, welcher den Werken Mendelssohns gemeinsam ist, im hohen Grade. Im Periodenbau herrscht ein Masshalten und eine Regelmässigkeit, die uns fast zu gross dünkt. Wenn trotzdem das Werk bei seiner ersten Aufführung (im Jahre 1842) nur einen mässigen Anklang erregte, so lag der Grund in der Neuerung, dass Mendelssohn die vier Sätze der Sinfonie attacca d. h. ohne die gewöhnlichen Unterbrechungen auf einander folgen lässt. Diese Anordnung, welche auf einen engern poetischen Zusammenhang der Sätze hinweist, schien die Zuhörer zu ermüden. In der Folgezeit hat sie ausser Schumann in seiner Dmoll-Sinfonie kein Componist adoptirt. In den kleinen Sinfonien von Ph. E. Bach und der Vor-Haydn'schen Periode liessen sich die Pausen zwischen den einzelnen Sätzen leichter entbehren.

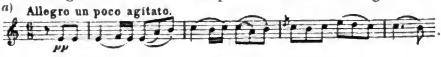
F. Mendelssohn A moll-Sinfonie (schottische).

Das Thema der Introduction der Amoll-Sinfonie

Andante.

p *sf*

gehört zu den Lieblingsgedanken Mendelssohns: Paulus in der Stunde der Reue, der lebensmüde Elias intoniren diese schwermüthige Melodie. In der Schule des Meisters ist sie vielfach variirt worden. Mendelssohn hat die ausserordentlich bedeutende Idee des Introductionsthemas in der Sinfonie noch einige Male berührt: im Adagio nimmt er einen flüchtigen Bezug darauf und im ersten Allegro knüpft er direct an die vier ersten Noten desselben an. Folgendes ist das Hauptthema dieses Allegro:



Die Erregung, welche in dieser Wendung halbverdeckt durchscheint, wird mit dem Schlusse des Hauptgedankens:

b)



zunächst zu melancholischer Ruhe gebracht. Bald aber bricht sie in dem Seitengedanken:

c)



mit den heftigen, kurzen Stössen aus, durch welche sich Mendelssohns Sprache der Leidenschaft von denen anderer Künstler unterscheidet. Das zweite Thema geht mit innigen Tönen



in die klagende tragische Sphäre der Introduction zurück.

Ein äusserst liebenswürdiger rührender Nebengedanke schliesst die Themengruppe:

Besonders schön wirkt er, als er gegen den Schluss der Durchführung hin sich unmittelbar neben die wilde Gestalt des oben mit *c*) bezeichneten Themas stellt. Diese Durchführung selbst ist nicht nur musikalisch formell vollendet, sondern auch ein poetisches Meisterstück, genial in Aufbau und Ausdruck der Stimmung. Dieser Eingang, der Ruhe und Vergessenheit in neuen Träumen sucht, die allmähliche Einführung des Conflicts, der nicht zu vermeiden war, — die wiederholten Versuche abzubrechen — der endliche Ausgang mit der Trost und Resignation predigenden Melodie der Celli — das wirkt Alles mit einer Unmittelbarkeit, wie sie an dieser Stelle in Sinfonien nur selten erreicht wird! Wie ergreifend

auch der letzte Abschluss des ganzen Allegro — als nach allen Stürmen die Melodie der Introduction ihr freundlich bleiches Antlitz wieder zeigt! In seiner harmonischen Mischung von menschlicher Tiefe und Anmuth, freier Dichtersprache und vollendeter Form würde der Satz allein hinreichen die Bewunderung zu erklären, welche Mendelssohn bei seinen Zeitgenossen erregte.

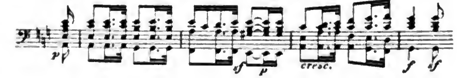
Auf einem andern Grundcharakter basirt ist der zweite Satz der A moll-Sinfonie, das Vivace. Von dem phantastischen Elemente, welches Mendelssohn für seine Scherzi bevorzugt, hat es nichts. Es ist ein künstlerisch vollendetes Genrebild pastoraler Natur, welches uns nur bedauern lässt, dass Mendelssohn dieses Gebiet so selten betreten hat. Die Themen, welche in theilweise strengerer Arbeit durchgeführt werden, sind folgende:



Einen das Trio vertretenden Mittelsatz hat das Vivace nicht, aber eine kleine Einleitung von wenigen Tacten, in der fröhliche Signale auf das bevorstehende lustige Treiben hinweisen. Auch das Adagio beginnt mit einer kurzen Einleitung, die den Zusammenhang mit der Introduction mit einigen, allerdings sehr feinen Strichen herstellt. Das Hauptthema hat in seiner ersten Hälfte folgende Gestalt:

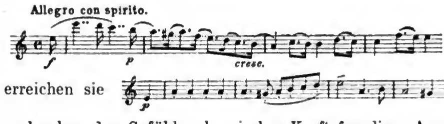


Unmittelbar nachdem es abgeschlossen, tritt das zweite Thema:



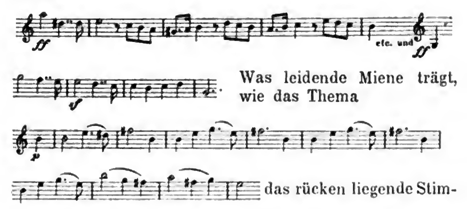
ein, fremdartig und feierlich wie Hamlets Geist. Im ganzen weitern Verlauf des Satzes geht es mit dem andern, von dem die Celli bevorzugten Besitz ergreifen, keine nähere Verbindung ein, sondern stellt sich ihm nur, immer wieder überraschend, wie mahnend und warnend, entgegen. Diese ungewöhnliche Disposition der Themen giebt dem Satze einen dramatischen Charakter.

In dem letzten Satz verschwindet das romantische Colorit einigermassen. Die Themen stürmen einer behaglichen Sphäre zu



erreichen sie

und geben den Gefühlen heroischer Kraft freudigen Ausdruck:



Was leidende Miene trägt, wie das Thema

das rücken liegende Stimmen, Orgelpunkte und andere Hülfsmittel der Instrumentation und der Harmonie in eine verklärende Ferne.

Die hier angeführten Themen gehören dem ersten, dem Haupttheile des Schlusssatzes zu. Mendelssohn nennt diesen ersten im *C*-Tact geschriebenen Theil Allegro *guerriero* — und bietet damit der Erklärungskunst einen verlockenden Stoff. Der zweite, kürzere Theil des Finale besteht aus einem Satze im $^6/_8$ Tacte, in dessen

Hauptmotive: das schottische Element der Sinfonie noch einmal zu entschiedenster Geltung kommt. Diese Wendung bildet in der Melodik der schottischen Volksmusik eine stereotype Schlussformel. Bekanntlich fehlt der schottischen Scala die Septime.

Der schottischen Sinfonie steht unter den andern Sinfonien Mendelssohns die vierte (Op. 90) an Werth und Popularität am nächsten. Sie heisst die italienische und gilt als die künstlerische Frucht der längeren italienischen Reise, welche der junge Mendelssohn im Jahre 1830 unternahm. Direct erkennbare südliche Elemente bringt die Sinfonie in ihrem Schlusssatze: einer ausgelassenen, bacchantisch lustigen Scene, welcher eine neapolitanische Tanzform, der wilde Saltarello, zu Grunde liegt. In den andern Sätzen sind Beziehungen zum Süden nicht nachzuweisen. Der erste Satz mit seinem heiteren Grundton hat gleichwohl zu vielen schwärmerischen Parallelen mit dem »ewig blauen Himmel des Landes, wo die Citronen blühen« Veranlassung gegeben. Es herrscht in ihm eine kräftig glückliche Phantasie, die wohl an die Stimmung eines Jünglings denken lässt, der fröhlich und jubelnd hinauszieht in die schöne Welt. Das erste Thema, welches ohne Einleitung einsetzt:

F. Mendelssohn A dur-Sinfonie (italienische).



hat einen stürmischen Charakter; das zweite:

ist ruhiger, hat etwas vom sentimental-romantischen Element; aber ein freudiger Schwung lebt auch in ihm.

In der Durchführung tritt ein neuer dritter Gedanke auf:

, welcher dann auch in den Schlusstheil des ersten Satzes aufgenommen wird.

Der zweite Satz (Andante con moto, D moll beginnt wie eine schwermüthige Ballade mit folgendem Hauptthema, zunächst von Bratschen, Clarinette und Fagott vorgetragen:

Andante con moto

dem dann ein freundlicher Gesang entgegentritt:



Diese anheimelnde Begegnungsscene wiederholt sich mit kleinen Intermezzos einige Male: Die trauernde Gestalt hat das letzte Wort und wie mit leisen Seufzern verschwindet der Satz in die umwölkte Ferne. Sind in diesem langsamen Satze schon nordische Anklänge nicht zu verkennen, so tritt in dem folgenden Satze, einem $^3/_4$ Tact ohne weitere Gattungsbezeichnung, das deutsche Element mit der grössten Bestimmtheit vor.

Der Hauptsatz dieses traulichen Stückes knüpft mit seinem Ländlerthema:

Con moto moderato.

an die gemüthlichsten Bilder an, welche die Wiener Meister von deutscher Fröhlichkeit und Geselligkeit entworfen haben. In dem Mitteltheil dieses Satzes lebt die Romantik unsrer Wälder in der Seele des jungen Mendelssohn auf: unser C. M. v. Weber scheint vor seine Phantasie zu treten und in dessen Hornklängen spricht der junge Tondichter einige der herrlichsten Zeilen seiner italienischen Sinfonie.

Der letzte Satz, mit einem fanatischen Unisono seinen unbändigen Charakter ankündend, bringt als erstes Thema folgendes:



Es zieht in einer langen Entwickelung auf, durchstreift die Nüancen seelischen Ausdrucks von der zarten Anmuth bis zum wilden Toben und bringt alle Kräfte des Orchesters, die Solisten und die Massen in immer heftigere Action. Dem Aufmarsch dieses Hauptthema folgt eine Nachhut aus derben Elementen, aus stampfenden und pochenden Figuren, wie:

und

gebildet. Die weicheren und feineren Geister haben in den Kreisen dieses Satzes nur einen bescheidenen Platz. Das zweite Thema, in dem eine leise Reminiscenz an die Durchführung des 1. Satzes, gleichsam wie an den Anfang der Reise erinnert, sucht sie einzuführen:

. Ein erneuter und längerer Versuch, die ins Bedrohliche steigenden Wogen die Fröhlichkeit zu glätten, wird in der Durchführung dieses Satzes mit der Figur

unternommen. Wie der erste Satz der A dur-Sinfonie manches aus der Notturnosphäre, so bringt dieser letztere wörtliche Einzelheiten aus den grotesken Partien der Sommernachtstraummusik, speciell aus der Ouvertüre.

Die italienische Sinfonie ist als Nr. 4 erst nach dem Tode des Componisten veröffentlicht worden; der Entstehungszeit nach geht sie der schottischen um mehrere Jahre voran: sie wurde von Mendelssohn zuerst im Jahre 1833 in der Philharmonischen Gesellschaft zu London aufgeführt. Zwischen diesen beiden Hauptsinfonien

Mendelssohns liegt sein »Lobgesang«, den er als »Sinfoniecantate nach Worten der heiligen Schrift« bezeichnet. Die Mischung von Sinfonie und Cantate, wie sie in diesem Werke sich zeigt, ist älter als Beethoven und seine neunte Sinfonie. Die eigenthümliche Anlage dieses Lobgesangs ist jedoch mit Berufung auf ältere Vorlagen noch nicht recht zu verstehen. Während die schottische und die italienische Sinfonie ziemlich langsam reiften, entstand diese Sinfoniecantate als rasche Gelegenheitsarbeit zum Leipziger Guttenbergfest des Jahres 1840. Für die Instrumentalsätze benutzte Mendelssohn eine seiner Zeit für London geschriebene Jugendsinfonie, deren Character sich der Idee der gewünschten Festmusik ohne Gewalt anpassen liess: Zu der Dankfeier, welche einem der wichtigsten Cultureereignisse, einem Wendepunkt in der Geschichte der Menschheit galt, soll die ganze Tonkunst beisteuern. Voran schreiten die spielenden Massen. Sie loben den Herrn (im ersten Satze) mit Posaunen:

F. Mendelssohn »Lobgesang« Sinfonie-Cantate.

f. Dann lobt man ihn mit Psalter und Harfen, in einem »feinen Ton«. Dieser feine Ton ist der Kern des ersten Theils des Allegretto der Sinfonie (G moll $^{6}/_{8}$); seinen Ausgang bildet eine Choralparaphrase. Dem dritten Satze, dem Adagio (D dur $^{2}/_{4}$), dem frommsten und ehrfurchtsvollsten Theile der Sinfonie scheint der Gedanke zu Grunde zu liegen: »Betet an den Herrn in seinem heiligen Schmucke«. Er bildet den Schluss des Sinfonietheils im Lobgesang. Nun setzt die Cantate ein. In ihrem ersten Chore sucht sie die Verbindung mit dem Vorausgehenden, indem sie das oben angegebene Thema des ersten Sinfoniesatzes zu den Worten »Alles was Odem hat, lobet den Herrn« aufnimmt. Der Höhepunkt dieser Cantate ist das dramatische Recitativ des Tenors »Hüter ist die Nacht bald hin?«

F. Mendelssohn Reformations-Sinfonie.

Weniger bekannt, im Drucke erst seit dem Jahre 1868 vorliegend, ist Mendelssohns »Reformationssinfonie«.

Das Werk ist interessant als ein halb declarirter Beitrag Mendelssohns zur Programmmusik. Auf die Reformation selbst nimmt es den klarsten Bezug im letzten Satz, dessen Mittelpunkt der Choral »Eine feste Burg« bildet. Um ihn herum treten noch kriegerische Liedweisen, die den Charakter der Volkslieder des Mittelalters tragen. Der religiösen, ernsten Seite der Reformation selbst, ihrer streitbaren Natur, ihrer Freudigkeit am Kampfe, ihrer Festigkeit im Glauben und im Gottvertrauen ist der erste Satz gewidmet. Mit einer gewissen Starrheit und Unbeugsamkeit hält diese Composition ein kurzes Motiv fest: Allegro. das von der Einleitung bis zum Schlusse, wie der feste Wächterruf in der Nacht, den Satz durchschallt. Wie das Kleinod, dem das Mühen gilt, ist die Melodie des Lutherischen Amen (das sogenannte »Dresdner Amen«, (das auch Wagner in seinen Parsifal aufgenommen hat): in die erste Abtheilung der Sinfonie hineingestellt. Der Zeit der Reformation gilt der zweite Satz, ein Allegro vivace, die musikalische Verkörperung einfachen, altväterisch schlichten und kräftigen Frohsinns. Die Melodie desselben erscheint als metrische Umbildung des zweiten Thema im Vivace der schottischen Sinfonie. Das Trio besitzt Weihnachtsklang. Das Andante hat nach der Kürze des Umfangs und nach seiner erregten Haltung Aehnlichkeit mit einem Recitativ.

Im melodischen Style weicht die Reformationssinfonie von den drei vorhergenannten Werken ab. Nichts von den weichen Sext- und Terzvorhalten, welche in den Weisen der mittleren Periode immer wiederkehren, und wenig von der Rücksicht auf das Violinmässige, welche in der Motivbildung der andern Orchesterwerke häufig in den Vordergrund tritt. Es geht ein herber, aber charaktervoller Zug durch die Melodik der Reformationssinfonie, der allein dazu berechtigen würde, diese Com-

F. Mendelssohn C moll-Sinfonie.

position der Jugendzeit Mendelssohns zuzuweisen. Sie theilt ihn mit seiner ersten Sinfonie, der in C moll. Diese ist (als Opus 11) der Philharmonischen Gesellschaft in London gewidmet, vor längerer Zeit schon durch Schlesinger in einer gestochenen Ausgabe veröffentlicht, aber für Aufführungen so gut wie nicht benutzt worden. Der Stoff, welchen sie der Vergleichung und der biographischen Betrachtung bietet, ist nicht unbeträchtlich. Im Style steht sie auf dem Boden der »Hochzeit des Camacho«, der »Heimkehr aus der Fremde« und lässt gar nichts von der eigenthümlich phantastischen und reich beweglichen Natur des Componisten der Sommernachtstraummusik ahnen. In den Gedanken folgt sie namentlich der Führung Beethovens; der erste Satz knüpft direct an Ideen des G dur-Concerts, der Coriolanouvertüre und der Waldsteinsonate dieses grossen Vorbildes an. Trotz dieser Unselbständigkeit ist aber das Werk wegen der Kraft, Frische, Knappheit und der Entschiedenheit, mit der es sich auf gedanklich Wichtiges richtet, ein sehr erfreuliches und besitzt eine Lebensfähigkeit.

Die naive Richtung der Romantik tritt mit der phantastischen ziemlich gleichzeitig in die Musik herein. Ihre ersten Vertreter, unter welchen wir den liebenswürdigen, lyrisch schwungvollen F. E. Fesca (vier Sinfonien 1817 bis 23) nennen, gehören nach dem Stylbereiche der norddeutschen Schule an. Ihr Hauptmeister ward R. Schumann. In der grossen Reihe hoher Dichtergaben, deren Vereinigung Schumanns Individualität imposant macht, sticht sein naiver Zug besonders hervor. Mit ihm vertritt er in der Sinfonie kräftiger, als es vor ihm geschehen, jenen Rousseau'schen Zug zur Natur und Einfachheit, dessen Aufleben den gesundesten Theil der romantischen Bewegung bildet, denselben Zug, welcher unsere Dichter zum Volkslied zurückführte und unsere Maler, Ludwig Richter voran, den grossen Schatz von Poesie neu entdecken liess, der sich dem sinnigen Auge in der Alltäglichkeit des heimischen Lebens, auf dem naheliegenden Terrain des eigenen Landes aufthat. Der jugendliche Ton, die

grosse Dosis ungezwungener Natürlichkeit ist es in erster Linie, durch welche Schumanns Musik ihre erfreuende und erfrischende Macht übt. Diesen inneren Eigenschaften verdankt sie auch viele von ihren eigenthümlichen formellen Elementen: die Figuren und Gesang ineinanderziehende Themenbildung, die aphoristischen und versteckten Melodien, die jetzt ungenirt losen, jetzt seltsam verketteten Rhythmen, die Naturlauten gleichenden Dissonanzen, und alle die neuen Elementarbildungen, durch welche Schumanns Schöpfungen für die weitere Entwickelung der Tonkunst von grosser Bedeutung geworden sind.

In die Reihe der Sinfoniker trat Schumann ungefähr ein Jahr, bevor Mendelssohns »schottische Sinfonie« erschien.

Die echten Romantiker pflegen ihr Bestes gleich beim Anfang zu geben. Schumanns sinfonischer Erstling war die Sinfonie in B dur (Op. 38), eine seiner schönsten Tondichtungen und dasjenige Werk, welches seinem Namen mit einem Schlage die historischen Würden erwarb. Die B dur-Sinfonie hält sich an die bekannten Hauptformen der Gattung und bewegt sich im Wesentlichen in vertrauten und jedem Menschen naheliegenden und lieben Ideenkreisen — aber Schumann behandelt Idee wie Form mit ungewöhnlicher Freiheit und Kühnheit. Ja in der kurzen, ungenirten Ausdrucksweise, welche er in einzelnen Sätzen entwickelt, liegt eine Originalität, die nicht blos vor 40 Jahren neu war, die auch heute noch discutabel sein würde, wenn nicht der Grund einer fortreissenden Natürlichkeit und einer mächtigen Phantasie, auf denen sie ruht, zu stark durchleuchtete. Schumann selbst nennt in einem Briefe an Griepenkerl seine B dur-Sinfonie »in feuriger Stunde geboren«. Sie war in der kurzen Zeit von vier Tagen im Entwurf fertig.

R. Schumann B dur-Sinfonie.

Die poetische Idee des Werkes soll*) mit dem Gedichte »Du Geist der Wolke trüb und schwer« von Adolf

*) Nach einem auf der Leipziger Stadtbibliothek befindlichen Widmungsblatt Schumanns an den Dichter.

Böttiger in Beziehung stehen. Die Worte »Im Thale zieht der Frühling auf« scheinen diejenigen gewesen zu sein, welche die Phantasie des Componisten am stärksten leiteten.

Dunklen Bildern und Ideen giebt Schumann in diesem Werke, welches den Stempel einer glücklichen Zeit überall trägt, nur so weit Raum, als es das Gesetz des Gegensatzes, das Lebenselement der Sonaten- und Sinfonieform, fordert.

Die Einleitung stellt zuerst diesen Gegensatz hin. Feierlich und ernst, auch etwas drohend, erhebt sie sich in ihrer ersten Hälfte. In lapidarer Form *) Andante un poco maestoso. bringt sie das Motiv voraus, welches in dem Gefüge des ersten Satzes die Hauptstütze bildet.*) Klagende Weisen tauchen in den Holzbläsern auf, schwer und kurz schlagen die Massen mit Accorden drein. Da mit einem Male, mit einem Ruck in der Harmonie, kommt Flötenklang: der Horizont hellt sich auf; in den Geigen beginnt es zu rauschen und in einem grossen, mächtigen Zug geht es über in das kräftige, frische Leben des Allegro:

Allegro molto vivace.

So lautet das Hauptthema — für den ersten Satz einer Sinfonie eine ungewöhnlich leicht gefügte, fast wunderliche Erscheinung, die in ihrer Naivetät dem Geiste Haydns und älterer Meister nahe steht. Auch das zweite Thema ist in seiner Bildung ungewöhnlich:

*) Nach des Componisten erster Intention hiess das Motiv gab aber auf den damals nur für Naturtöne eingerichteten Hörnern einen komischen Effect.

Es gleicht mehr einer Kette von Naturlauten als einem künstlerisch gestalteten Gesang. Was sonst noch an Melodie in der Themengruppe vorkommt, das reducirt sich auf Scalenmotive und auf kurze und kecke Andeutungen. Neben diesen anspruchslosen und bagatellartigen Ideen stehen aber Perioden, in welchen sich die Harmonie in dem grossen Style Beethovens aufbaut, kühn, sicher und leicht gestaltet. Alles ist vom Leben getragen und eine mächtig drängende Stimmung verräth die ungewöhnliche Künstlernatur, die auch aus Kleinigkeiten Bedeutendes bildet. Die Durchführung nimmt einen doppelten Anlauf. Das erste Mal geht der Weg über die beiden ersten Tacte des Hauptthemas. Ihren dunklen Combinationen fügt der Componist noch eine neue, unbestimmt suchende Melodie bei:



Auf der Höhe angekommen, erhebt die Flöte ihre Stimme und jubilirt wie eine Lerche mit der losen Sechzehntelfigur, welche die zweite Hälfte des Hauptthemas bildet. Das Triangel klingt romantisch drein. Beim zweiten Male geht der Weg über ein Nebenmotiv und führt unmittelbar in den dritten Theil des Satzes über. Die Stelle, wo das Hauptthema in den breiten Rhythmen der Einleitung von Trompeten und Hörnern getragen und mit dem vollsten Glanze des Orchesters wieder eintritt, ist eine der herrlichsten in allen Sinfonien! Die Reprise ist sehr kurz gehalten, der zweite Theil des Hauptthemas sogar übergangen. Dafür fügt der Componist eine breite Coda an, die sehr viel Neues bringt. Besonders schön und innig berührt uns nach den stürmischen und hastigen Anläufen, mit denen sie beginnt, der fromme und ruhige Gesang



. Die rhythmischen Stockungen, welche den graden Gang dieser Melodie aufhalten, sind eine Liebhaberei Schumanns. Aus ihr entwickelte sich mit der Zeit mehr und mehr eine erschwerende und störende Manier.

Der zweite Satz (Larghetto Esdur $^3/_8$) erscheint durch die letzt angeführte Episode in der Coda des ersten Allegro ideel vorbereitet. Er redet die Sprache eines Herzens, das leise zagt, bittet und vertraut. Ein tief religiöser Zug lebt darin. In Geist und Form dieses Larghetto ist viel Beethoven'sches, namentlich in den Uebergangsgruppen. Als Hauptthema dient dem Satze folgende Melodie:



Die Ausweichungen ihrer ersten Tacte sind ganz Schumanns Eigen. In der kurzen Gruppe, welche der Repetition des Themas durch die Celli (in *B*) vorausgeht, tritt ein Beethoven'sches Motiv (Andante der fünften Sinfonie) hervor. Der Gegegensatz zum Hauptthema besteht aus einer knappen Partie, in welcher das Motiv durch die Instrumente wandert. Auch in diesem Satze bringt der Schluss etwas ganz Neues, wieder einen Hinweis auf den folgenden Satz: Wir hören ins Feierliche übertragen den Anfang des Scherzo von einem aus der Ferne herüber tönenden Posaunenchor. Wie mit einer stummen, tiefsinnigen Frage klingt das Larghetto aus, und unmittelbar, ohne eigent-

liche Pause, schliesst sich das Scherzo mit seinem energischen Thema an:



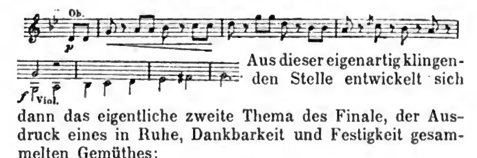
Der zweite Theil des Hauptsatzes ist ungewöhnlich knapp gehalten. Eingeleitet wird er durch eine selbständige, liebenswürdige Idee



Dem finstren Tone, der den eigentlichen Scherzosatz beherrscht, stellt Schumann zwei Trios gegenüber, auch hierin kühn und neuernd. Von beiden ist das erste namentlich von grosser und gewinnender Originalität: ein Wiegen auf weichem Rhythmus, ein Klingen und Grüssen lieblicher Accorde, das aus der Ferne näher und näher kommt und wie die starke Melodie der Winde anschwillt! Für die rhythmische Grundidee dieses Trio liegen in Beethovens erster, für die Mystik seines Klanges in desselben Componisten neunter Sinfonie Vorbilder vor. Ein kleines, munteres Motiv bildet den Abschluss der wunderbaren Partie. Das zweite Trio entwickelt eine harmlose, jugendliche Fidelität auf Grund eines altbekannten Allerweltsthema: Das erste Trio wird am Schlusse des Scherzo noch einmal citirt, es erscheint mit innigen, sehnenden Blicken und verschwindet mit einem Seufzer. Das Finale der Sinfonie ist aus Heiterkeit und Kraft gemischt. Es dreht sich in vergnügter Stimmung in originellen, anmuthig possirlichen Wendungen

Allegro animato.

(erstes Thema) und führt wunderliche Dialoge, in welchen den ausgezeichnet gelaunten Bläsern von den Geigen unwirsch und barsch geantwortet wird



Aus dieser eigenartig klingenden Stelle entwickelt sich dann das eigentliche zweite Thema des Finale, der Ausdruck eines in Ruhe, Dankbarkeit und Festigkeit gesammelten Gemüthes:



Unter den vielen Zügen des Humors, die sich in diesem Finale finden, sei namentlich auf die Stellen aufmerksam gemacht, wo sich die Bässe mit den Celli und Bratschen des Motivs bemächtigt haben.

Der Entstehungszeit nach liegt die vierte Sinfonie Schumanns (Op. 120) nicht weit von der ersten. Sie wurde im Jahre 1841 als Nr. 2 aufgeführt und erhielt später im Wesentlichen nur eine neue, für geringe Orchester berechnete Instrumentirung, einen viel dickeren und plumperen Rock, der viel von der Grazie und den Farbenreizen des ursprünglichen Entwurfs verdeckt. Im Kunstwerth der Bdur-Sinfonie mindestens gleich, wenn nicht überlegen und ihr auch im Charakter nahe verwandt, bildet Schumanns Dmoll-Sinfonie in der Geschichte der Sinfonieform ein wichtiges Document. Wir denken hierbei weniger daran, dass in ihr genau wie in Mendelssohns Amoll-Sinfonie die vier Sätze des Werkes ohne Unterbrechung auf einander folgen, also gleichsam einen einzigen grossen Satz bilden sollen, als vielmehr an die

R. Schumann Dmoll-Sinfonie.

glücklichen Versuche Schumanns die einzelnen Sätze in einen engeren materiellen Zusammenhang zu bringen und dem ganzen Werke eine strengere Einheit zu geben: Die Introduction ist mit der Romanze, der letzte Satz mit dem ersten durch Gemeinsamkeit und Verwandtschaft der Themen verknüpft. Aber auch innerhalb der einzelnen Sätze, namentlich im ersten, zeigt der formelle Aufbau gelungene Neuerungen von Bedeutung. Angesichts der Sicherheit und Leichtigkeit, mit welcher sie vollzogen sind, kann man nur erstaunt sein, dass vormals und neuerdings wieder die Frage aufgeworfen werden konnte, ob Schumann der grossen Form völlig Herr gewesen sei.

Das Thema, mit welchem nach einer etwas schwermüthigen Introduction das erste Allegro einsetzt, ist folgendes:

Lebhaft.

etc.

allerdings formell eine blosse Figur, aber eine Figur voll Charakter, aus der eine starke Erregung spricht. Es ist höchst meisterlich, wie Schumann dieses schwierige Thema handhabt, jetzt zum Ausdruck trotzig stürmender Kraft, jetzt des Zweifels gebraucht und dann mit ihm in freudige Regionen einlenkt. In keinem Tacte lässt er dasselbe aus der Hand. Ob als Hauptglied, ob als Arabeske, immer ist es da und beherrscht die ganze Themengruppe, so dass, obgleich Alles singt und lebt, ein zweiter ebenbürtiger Hauptgedanke in dieser nicht aufkommt. Um so üppiger blühen die neuen Ideen im Durchführungstheile. Da ist zunächst, ähnlich wie in Schuberts grosser Cdur-Sinfonie, ein geheimnissvolles Motiv der Posaunen , welches sich mit den Umbildungen der Hauptfigur verbindet; da ist ferner die feierlich, prächtige, mit Fermaten gekrönte Gruppe, deren Thema: später die Spitze

und den Kern des Finale der Sinfonie bildet, da ist vor Allem die schöne, zarte, echt Schumann'sche Gestalt, die, noch post festum eintreffend, den Platz und die Bedeutung eines zweiten Thema in dem Satze erhält:



In der dem Componisten eigenen Weise ist auch diese Melodie an verschiedene Instrumente vertheilt.

Aus der freudigen Sphäre, in welche der schwungvolle feurige Schluss des ersten Satzes versetzt, ruft uns der Einsatz des folgenden dämonisch ab. Ohne Zweifel hat dieser accentuirte D moll-Accord, den die Bläser wie einen Schmerzensruf ausstossen, mit dem bekannten Quartsextaccord, welcher das Allegretto in Beethovens siebenter Sinfonie einleitet, ein geistige Verwandtschaft. Aber bei Schumann wird die Wirkung des elementaren Mittels dadurch verschäft, dass die Zwischenpause der beiden Sätze wegfällt. Es ist wie ein Regenschauer bei blauem Himmel! Die Romanze mit ihrem edel wehmüthigen Gesang



gehört zu dem Schönsten, was die Musik an Volkspoesie besitzt. Mit der grössten Natürlichkeit schliesst ihr Schumann die nachdenklichen Gedanken an, welche das thematische Material der Introduction der Sinfonie bilden:



Die klagende Melodie hat sie geweckt. Eine ausserordentlich liebenswürdige Idee des Componisten aber ist es, aus ihnen den freundlichen, sonnigen D dur-Satz zu entwickeln, welcher die Mitte des kleinen Tonbildes einnimmt. Zu der Schönheit der Zeichnung und der Intention

kommt hier auch noch der warme milde Klang, den die Celli der Melodie geben, und der Reiz, den der zierliche Schmuck der Solovioline darüber giesst.

Das Scherzo hat einen kräftigen Humor, am Schluss des Hauptthemas spricht der Uebermuth der Jugendkraft, der Schumanns beste Compositionen kennzeichnet. Aus dem Grundmotiv des Hauptthemas: bildet der zweite Satz zärtliche und innige Varianten. Das weiche, träumerisch sinnige Trio, mit seiner sanft dahingleitenden Melodie:



kehrt nach der Wiederholung des Hauptsatzes zurück. In seine einfache Herzlichkeit mischen sich schmerzliche Töne. Es nimmt einen langen Abschied und klingt dann noch wie aus weiter Ferne wie in Traumesschatten an. Als es ganz still geworden, intoniren die ersten Violinen wieder das Sechzehntelmotiv des ersten Allegro in der Form eines schüchternen Vorschlags: . Die Posaunen und Hörner sind vor der Hand noch anderer Meinung und wollen bei der ernsten Weise bleiben. Die Mehrheit entscheidet aber zu Gunsten der Violinen, die Holzbläser gehen mit ihrem Antrag sogar noch weiter und stellen Motive auf, die dem freudigen Gezwitscher der Vögel zu gleichen scheinen: So wird der heite Charakter des letzten Satzes festgestellt. Diese 16 langsamen Tacte, welche den Uebergang vom Scherzo zum Finale bilden, enthalten einen Reichthum von Phantasie und von musikalischen Ideen, welcher für eine eigene neue Composition ausreichen würde. Das Haupt-

thema des Finale ist uns aus der Durchführung des ersten Satzes bekannt: [Notenbeispiel: Bewegt. *ff*]. Mit der Entschiedenheit, die der Grundstimmung des Finale entspricht, rückt es sofort im dritten Tacte nach C dur. Die Bässe in ihrem schwerfälligen Geiste halten noch eine ganze Weile an der Sechzehntelfigur fest. Das Finale hat seine schwülen Momente: Sie finden sich in dem Motive [Notenbeispiel] welches oft durch das Orchester fährt, namentlich aber am Eingang der Durchführung, wo dem über das Hauptthema gebildeten Fugato ganz eigenthümliche Dissonanzen, in ihrem besonderen Klange eine eigenste Erfindung Schumanns — vorhergehen. Aber immer folgen diesen flüchtigen Trübungen Partien von vollendeter Anmuth. Das zweite Thema ist ihr Hauptträger:

[Notenbeispiel]

in seiner Mischung von Grazie, Caprice und jugendlich fröhlicher Naivetät ein echter Schumann. Dasselbe geht in eine Periode von kühnem, harmonischem Aufbau über, in der die Kraft aufbraust. Der Posaunenklang kennzeichnet sie. Nach Beendigung der Reprise lenkt der Satz noch einmal auf ein ruhigeres Gebiet über, mit einem unerwarteten neuen Thema: freundlich fragenden Charakters: [Notenbeispiel]. Um so stürmischer bricht dann der jubelnde Schluss ein. Er hat die Form einer Stretta, frei nach italienischen Mustern! Das letzte Presto hat noch nie seine Wirkung verfehlt.

R. Schumann Ouvertüre, Scherzo, Finale.

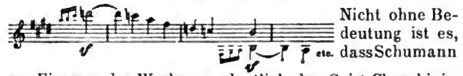
Mit seiner D moll-Sinfonie zugleich brachte Schumann eine zweite kleine Sinfonie in drei Sätzen zur ersten Aufführung, die unter dem Titel »Ouvertüre, Scherzo und Finale« als Op. 52 veröffentlicht wurde. Auch diese Sinfoniette zählt, nach der Häufigkeit der Aufführungen zu

schliessen, unter Schumanns beliebteste Compositionen und hat den Schülern dieses Meisters besonders oft als Modell gedient. Was sie so anziehend und wirkungsvoll macht, ist der stark ausgeprägte Ton ritterlich phantastischer Romantik. Darin und in der ganzen Richtung der Phantasie erscheint sie als das Seitenstück zu den vierhändigen Märchenbildern. Man könnte ihr eine neuere oder ältere »Aventiure« unterlegen. Es lebt in ihr ein weltfahrender, abenteuerlicher und munterer Sinn,



Sie erzählt von Lieben und Sehnen

und auch von Fehden und wehrsamen Streichen:



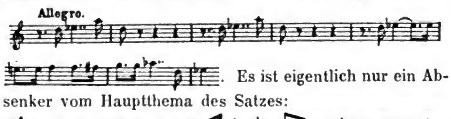
Nicht ohne Bedeutung ist es, dass Schumann am Eingang des Werkes so deutlich den Geist Cherubinis, des Componisten der »Abenceragen« vorbeiziehen lässt. Auch Webers romantische Harmonien klingen in der Ouvertüre durch. Musikalische Erfindungen bietet die kleine Sinfonie von eigenster und reizendster Art; in der Ausführung steht sie jedoch hinter den beiden Sinfonien in *B* und *D* beträchtlich zurück. Die Ungezwungenheit des Componisten artet hier vielfach in Lässigkeit und Breite aus; ja der letzte Satz trägt in den Mendelssohn'schen Citaten und in dem eigensinnigen Beharren an alltäglichen Einfällen, in der Monotonie des Rhythmus und Metrums die unverkennbaren Spuren einer versagenden Phantasie.

Auf einem andern Boden als diese drei Werke steht

R. Schumann Cdur-Sinfonie.

Schumanns Cdur-Sinfonie, die (als Op. 61) in der Veröffentlichung der in Dmoll vorausging und bekanntlich die zweite genannt wird, aber nach der Entstehungszeit und nach der ersten Aufführung Schumanns dritte Sinfonie ist. In dieser Sinfonie hat Schumann hohe pathetische Intentionen verfolgt. Das Motiv: Sostenuto. pp, welches die Trompeten und Hörner an den Eingang der feierlich sinnenden Introduction hinstellen, durchzieht, mit Ausnahme des Adagio, alle Sätze des Werkes wie ein geheimnissvolles Geisterwort und bietet uns die Richtschnur für den aussergewöhnlichen Flug, welchen Schumanns Phantasie in dieser Tondichtung zu nehmen gedachte. Es handelte sich hier für den Componisten um die grossen Leidenschaften und die höchsten Ideen einer tiefen Menschenseele, um Faust'sche Probleme: um den Weiterbau auf jenem grausig schönen Terrain, auf welchem die neunte Sinfonie steht. Es ist auf Grund dieser zweiten Sinfonie namentlich, dass Schumann von einer Anzahl treu ergebener Verehrer als der »Erbe Beethovens« proclamirt wird. Wir wissen, was Schumann mit diesem grössten Tondichter des Jahrhunderts gemeinsam hat. Wir stellen die zweite Sinfonie um ihrer Intention willen sehr hoch — aber wir glauben doch, dass es eine Irrlehre ist, sie als die Hauptsinfonie ihres Autors zu erklären. Sie ist in dem Werthe der musikalischen Grundideen selbst sowohl als in ihrer Behandlung ungleich; sie mischt Perlen und Sand und steht an Frische und Natürlichkeit der Gestaltungskraft den vorausgehenden Sinfonien sowohl in einzelnen Satzgruppen, wie auch in ganzen Sätzen nach. Mit der Cdur-Sinfonie beginnt ein Abschnitt der Entwickelung Schumanns als Instrumentalcomponist, in welcher der naiv-romantische, volksthümliche Zug seiner Erfindung die vornehmere künstlerische Sphäre häufig verlässt. Namentlich in den Finalsätzen der Cdur-Sinfonie und in dem der ihr folgenden Esdur-Sinfonie tritt diese Erscheinung zu Tage und leider

gerade an ihren Hauptthemen. Zu dem Besten der Cdur-Sinfonie zählt im ersten Satze der Abschnitt, welcher das zweite Thema entwickelt, und das Thema selbst, welches in der Introduction schon angekündigt wird:



. Es ist eigentlich nur ein Absenker vom Hauptthema des Satzes:



. Dieses Hauptthema, in seinem capriciösen Charakter allerdings sehr wohl verständlich, leidet schon an der Monotomie des Rhythmus, welche die schwächeren Werke Schumanns kennzeichnet. In der Durchführung ist ein müder, stockender Schritt, der die Höhe nur erstrebt. Doch sind darin in der Gattung des leidenden Ausdrucks grosse Schönheiten. Die Glanznummern der Sinfonie sind der zweite und dritte Satz; jener ist ein Scherzo, welches in dem Hauptsatze aus dem Motive (Allegro vivace.) entwickelt ist.

Es dringt aus der anfangs bewölkten Sphäre zuweilen zu einer grandios freien Stimmung vor, namentlich in den Hdur-Schlüssen. Die Frühlingsklänge, die sich in den Holzbläsern vereinzelt hören lassen, erscheinen im ersten Trio zu einem Gedichte zusammengereiht. Das zweite Trio, welches nach der Repetition des Hauptsatzes einsetzt, gehört zu den schwächeren Partien der Sinfonie. Der dritte Satz ist ein Adagio, das in seiner Anlage einer Phantasie über folgendes Thema gleicht:



[Notenbeispiel]. Dieser tiefe, seelenvolle Gesang, dessen Heimath das Trio in S. Bachs »Musicalischen Opfer« ist, beherrscht den Satz: ein selbständiges Thema tritt ihm nirgends auf die Dauer entgegen. Die wunderbare Melodie scheint, der trauernden Peri gleich, den Himmel zu suchen. Und sie findet die Pforte offen. Da: an den Stellen, wo die Violinen in Trillern von der höchsten Höhe wieder herabschweben, kann man einen Blick hineinthun. Dieses Adagio, eins von den wenigen neuen, deren Kürze man bedauert, wirft noch etwas von seinem Glanz in den letzten Satz der Sinfonie hinein. Kurz nach dem Abschlusse des ersten Thema, dessen Hauptkern folgender:

Allegro molto. [Notenbeispiel] da wo die Violinen ihre Achtelfiguren anfangen — ergreifen im Finale die Celli den Gesang des Adagio und bilden aus ihm das zweite Thema des Schlusssatzes. Die spätere Stelle — sie ist an den Generalpausen leicht zu erkennen —, wo diese schöne Melodie gleichsam unter allgemeiner Trauer ins Grab gelegt wird, ist eine der ergreifendsten im ganzen Finale. An grossgedachten Combinationen ist dieser Schlusssatz reich. Wir rechnen dahin ausser der Einführung des zweiten Thema aus dem ersten Satze auch die Aufnahme eines bekannten Beethoven'schen Gedankens:

[Notenbeispiel]. Was den Eindruck des Finale beeinträchtigt, das hängt mit dem Charakter des Hauptthema und seiner mehr wiederholenden, als umbildenden Durchführung zusammen.

R. Schumann Es dur-Sinfonie.

Die dritte Sinfonie Schumanns (Es dur Op. 97) rückt den beiden Vorgängen in B- und D moll wieder näher. Ihr Grundcharakter ist ein heiterer. Wird doch angenommen, dass sie zu dem frischen Leben des Rheinlandes in inneren Beziehungen steht. Sie ist Schumanns letzte Sinfonie, entstand in Düsseldorf und kam am Anfang

der fünfziger Jahre zur Veröffentlichung. In ihrem Style unterscheidet sie sich von den ersten Sinfonien in B dur und D moll, obgleich sie mit ihnen die Richtung der Phantasie theilt. Eine gewisse Schwerfälligkeit hat Platz gegriffen, die sich in dem ersten Entwurf der Tongedanken und in ihrer nur Transpositionen bietenden Entwickelung äussert. Ja sogar bis auf die Instrumentirung erstreckt sie sich. Der Klang ist oft pomphaft, aber in seiner Feierlichkeit monoton; vorzugsweise marschirt das Orchester in schwerer Rüstung und breitem Tritt. Wo sind die geistvollen, lebendigen, sprühenden und charakteristischen Violinfiguren hingekommen? Doch hat auch diese Sinfonie noch sehr schöne Partien. Dahin zu rechnen ist im ersten Satze namentlich das zweite Thema:



vom zweiten Satze der Haupttheil, der in einer gewissen altväterischen Fröhlichkeit gehalten ist.

Der Mittelsatz in diesem zweiten Satze, der dem Trio des Scherzo entspricht, erhält eine eigenthümliche Färbung dadurch, dass die einfache elegische Liedweise, welche die Holzbläser spielen, über einen grossen, tremolirenden Orgelpunkt gespannt wird. Für den bescheidnen Grundstoff des Satzes:



ist die Ausführung sehr reichlich bemessen. Nach dem Andante (As dur *C*), in welchem sich sentimentale Elemente mit tändelnden mischen, kommt noch ein zweiter langsamer Satz (Es moll *C*) mit feierlichem Posaunenklang, in den seltsam aufgeregte Figuren hineinspielen. Man denkt an ein »Gretchen im Dom«. Eine kirchliche Scene zu schildern, soll auch in diesem Satze Schumanns Absicht gewesen sein. Er schrieb ihn kurz nachdem er einer Feierlich-

keit im Dome zu Cöln beigewohnt und gab ihm ursprünglich eine erklärende Ueberschrift. Von dieser Domscene ist noch ein Nachklang im Finale zu finden. In der Hauptsache entrollt aber letzteres eine Menge der launigsten, anmuthigen und frischen Scenen, in deren neckischer Leichtigkeit wieder der alte Schumann lebt. Nur das Hauptthema des Schlusssatzes und die Gruppen, welche zu ihm gehören, bilden eine schwächere Partie.





IV.

Die Programmmusik und die nationale Richtung in der Sinfonie.

Neben Mendelssohn und Schumann kommen von den übrigen deutschen Componisten, welche zur Zeit dieser Meister Sinfonien schrieben, nur die wenigen Namen ernstlicher in Betracht, welche im vorhergehenden Abschnitt aufgeführt sind. Es gingen und kamen noch Andere: die Gährich, Hesse, Kittl, Lührss, C. G. Müller. Ihre Werke wurden einmal gespielt und dann mit Hochachtung bei Seite gelegt. Die Spuren, welchen diese Tonsetzer folgten, waren hauptsächlich die Mozarts und die des jungen Beethoven; einzelne stimmten in den romantischen Ton Webers und Spohrs ein. Der früh verstorbene Norbert Burgmüller ist das einzige unter den deutschen Talenten jener Periode, welches einen selbständigeren und kräftigeren Eindruck hinterliess. Seine Cmoll-Sinfonie, wenigstens ihre Mittelsätze: Adagio und Scherzo, vermögen noch heute zu interessiren.

Diejenigen Sinfonen, welche neben denen Mendelssohns und Schumans Epoche machten, kamen vom Auslande: von Hector Berlioz und von Niels Gade. Jener eröffnete eine neue Periode der Programmmusik, dieser begründete eine Schule von ausserdeutschen Sinfonikern, in deren Werken Elemente der Volksmusik die Grundlage oder eine reiche Zugabe bilden.



Unter »Programmmusik« versteht man bekanntlich eine Musik, welche als die Darstellung bestimmter innerer oder äusserer Vorgänge aufgefasst sein will, welche Geschichten in Tönen zu erzählen und nachzumalen versucht und die Phantasie an gegebene Objecte bindet. Die Tendenz dieser Kunstrichtung ist so alt wie die Musik und hat ihre natürliche Stütze in der Thatsache, dass Tonverbindungen wesentliche Merkmale geistiger Ideen und körperlicher Erscheinungen wiedergeben können. In der Vocalmusik bildet die Uebereinstimmung von Ton- und Textideen ein wichtiges Kriterium für den Kunstwerth der Compositionen. So lange es eine künstlerische Instrumentalmusik giebt, sind auch in dieser zu allen Perioden Versuche gemacht worden, bestimmte Programme durch die Töne zu übersetzen. Diese Versuche waren in der Regel von neuen, aber auch von verwunderlichen Resultaten begleitet. Immer haben die Programmmusiker eine poetische Hinneigung zu Ausnahmszuständen, zu aussergewöhnlichen Ereignissen oder zu Gegenständen gezeigt, welche ausserhalb der menschlichen Anschauung und Erfahrung liegen. So schildert schon Froberger einmal Jacobs Himmelsleiter, ein andermal einen Schiffbruch und einen Ueberfall durch Seeräuber, Kuhnau die »Unsinnigkeit« Sauls. Für die neueste Epoche der Programmmusik ist eine ähnliche Neigung geradezu zum Merkmale gemacht worden. Ist von ihr die Rede, so erinnert man sich, mit Unrecht, aber doch thatsächlich, in erster Linie der grässlichen Stoffe, welche sie zur Behandlung gewählt hat. Man denkt an die Hinrichtungsscene, an den Höllensatz in Berliozs Sinfonie fantastique, an die Banditenscene in seinem Harold, an Liszts Mefistosatz im »Faust«, an den Inferno in der Dantesinfonie, an den Mazeppa, den Prometheus und die »Hunnenschlacht« des letztgenannten Componisten. Das sind Partien, in welchen die neue Programmmusik zugleich auch von dem Style, welcher bis dahin in den Sinfonien üblich war, sehr bemerkbar abweicht. Wo die Extreme der Leidenschaften, wo Zustände der grössten Erregung, Ereignisse unerhörten

Charakters, wo die Superlative der Phantasie berührt werden sollen, da bauen diese Componisten wie die Cyclopen mit unbehauenen Blöcken. Da lassen sie die Elementarkraft des blossen Klanges und des blossen Rhythmus wirken und gewähren der Macht des musikalischen Rohmaterials, dem physischen Elemente der Musik einen weiten Spielraum. Da stützen sie ganze Perioden nur auf das Fundament dissonanter Harmonien, auf hin- und hersausende chromatische Figuren, auf das brutale Treiben von Motiven und Themen, welche die Kunstmusik als trivial verwirft. Die Linien dieses naturalistischen Styls liegen bereits in Beethoven vor; in einzelnen Stellen seiner dritten, sechsten, siebenten und neunten Sinfonie beispielsweise. Seine Hauptnahrung entnahm dieser Styl jedoch der romantischen Oper. Man vergisst über den Producten gewaltthätiger Charakteristik und über den Befürchtungen, welche ihr naturalistischer Styl erregen kann, sehr leicht, dass die Werke der Programmmusiker auch sehr reich sind an eigenartigen Schönheiten freundlich ruhiger Natur und dass ihre Hauptvertreter durch Aufstellung neuer, zweifellos berechtigter Principien und durch Ausbildung neuer Ausdrucksmittel die allgemeine Entwickelung der Tonkunst gefördert haben. Die Geschichte der Sinfonie ist noch jung, denn die Kunst zählt nach Jahrhunderten. Mag die Programmmusik noch so oft Fiasko machen; ihr Princip wird nicht sterben. Nach der ganzen Entwickelung der Instrumentalmusik kann in der Zukunft ihr Boden nur breiter und fester werden. Schon heute liebt das Publicum einen poetischen Anhalt für die sinfonischen Gebilde und unter den Componisten hat das Programm mehr Anhänger, als sich öffentlich dazu bekennen. Es wäre ein Unglück, wenn wir nur Programmmusik hätten; aber es wäre kaum weniger zu bedauern, wenn wir gar keine hätten!

H. Berlioz Sinfonie fantastique.

Berliozs Debüt bildet die Sinfonie fantastique (1827). Die Idee zu diesem Werke ist ganz Berliozs eigene Erfindung, als solche für den abenteuerlichen Charakter seiner dichterischen Neigungen und seiner Ansichten vom

Wesen und Zweck der Kunst überhaupt sehr bezeichnend: Ein junger Künstler, liebestoll und lebenssatt, nimmt Opium. Die Dosis des Giftes, zu schwach um zu tödten, bewirkt nur einen tiefen Rausch und eine Reihe von Träumen, in denen die Liebesgeschichte des Künstlers repetirt und zu einem phantastischen ungeheuerlichen Abschluss weiter geführt wird. Die Musik versucht die Traumbilder in fünf Sätzen wiederzugeben.

Der erste, »Rêveries — Passions« (Träumereien — Leidenschaften) überschrieben, schildert die Zeit der erwachenden Liebe und der ersten Begegnung mit der Geliebten. Er besteht aus einem schwermüthigen und sehnsuchtsvollen Largo, welches den Platz der Einleitung einnimmt, und aus einem leidenschaftlichen Allegro.

Das Hauptthema des letzteren, von der Flöte zuerst eingeführt:

Allegro.

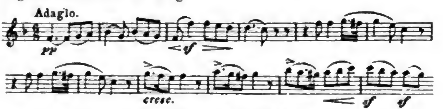
soll die Gestalt der Geliebten bezeichnen. Dasselbe kehrt, gewöhnlich durch zitternde Rhythmen begrüsst, als Leitmotiv in allen Sätzen der Sinfonie wieder, Berlioz nennt es ihre »idée fixe«. Der zweite Satz (A dur $^3/_8$) schildert »un bal«, ein Ballfest. Nach einer kurzen Einleitung, welche düstre Traumfiguren enthält, nimmt die Musik den Charakter eines deutschen Walzers an:



Dessen Durchführung wird von erregteren, tiefere Saiten des Gefühles anschlagenden Episoden mehrmals unterbrochen. In das rauschende Ende des Satzes lächelt Rossini herein.

Der dritte Satz, »Scène aux champs« (Auf dem Lande) betitelt, beginnt mit einem Dialog zwischen Englisch Horn und Hoboe, welche sich Motive des Kuhreigens zurufen.

Das Gesammtorchester stimmt bald in die ländlichen Weisen ein, bald vertauscht es sie mit dramatischen Phrasen, welche die Sprache einer zwischen Zweifel und Hoffnung schwankenden Seele reden. An den Stellen, wo die »idée fixe« erscheint, wird der Ausdruck rührend schmerzlich. Der Satz zeigt eine eigenthümliche Mischung von Gemüthsschilderung und Landschaftsmalerei. Berlioz verstand in einem hohen Grade die Kunst, die dramatische Darstellung seelischer Zustände mit einer anschaulichen, poetischen Wiedergabe der äusseren Scenerie zu verbinden. Sein Childe Harold und seine Romeosinfonie enthalten Musterstücke dieser Art. In letzterem Theile erinnert die »Scène aux champs« vielfach an das Andante von Beethovens Pastoralsinfonie. Hier wie dort das Vogelgezwitscher, das Rauschen des Windes, das Säuseln der Bäume, der Reichthum an naturalistischen Détails in den grossen Fluss einer klaren musikalischen Darstellung eingezogen. Das Hauptthema der pastoralen Partie der Scene ist eine gesangvolle Melodie, welche folgendermassen anfängt:



Sie erscheint, so oft sie wiederkehrt, in immer neuen Reizen des Colorits. Von grossartigem Eindruck ist namentlich die Stelle, wo Bässe, Celli und Bratschen, alle in vielstimmigen Griffen mit dem Rhythmus begleiten. Die Gabe, schöne und eigenthümliche Klänge zu finden, war Berlioz angeboren. Kurze Zeit, bevor er seine Sinfonie fantastique schrieb, studirte er noch Medicin.

Mit dem vierten Satze der Sinfonie »Marche au supplice« (Der Gang zum Richtplatz) nehmen die Opiumträume des jungen Künstlers eine abenteuerliche Wen-

dung, eine Wendung, welche uns den eigentlichen Traumgott der Sinfonie fantastique, ihren Componisten H. Berlioz nämlich, als Parteigänger jener Blut und Gräuel liebenden französischen Neuromantik zeigt, welche Victor Hugo in Epos und Drama einführte: Der junge Künstler hat seine Geliebte ermordet und wird dafür hingerichtet. Die Musik zu einem solchen dichterischen Vorwurf kann nicht anders als schauerlich sein. Dieser Zweck schliesst Sparsamkeit in den Mitteln der Instrumentation aus. Kurz vor dem Momente, wo das Fallbeil fällt — heftiger Schlag des ganzen Orchesters, zwei Pizzicatonoten des Streicherchors, ungeheurer Wirbel sämmtlicher Pauken und Trommeln — taucht der Gedanke an die Geliebte noch einmal auf. Die »idée fixe« erklingt im Solo einer schrillen C-Clarinette. Der Stelle geht ein schroffer Harmoniewechsel von Bmoll (Bläser) und Gmoll (Geigen) voraus, welcher bei den ersten Aufführungen der Sinfonie in Deutschland die Meinungen besonders erhitzte. Eine tiefere Auffassung der ganzen Scene, das tragische Element derselben, kommt in der Melodie:



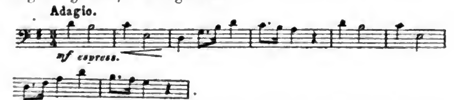
zur Geltung, welche wiederholt dumpf und schwer durch die Bässe schreitet.

Im letzten (fünften) Satze der Sinfonie — »Songe d'une nuit du Sabbat« (Walpurgisnachtstraum) — kommt der Held des Werkes unter die Verdammten: unter Hexen, Höllengeister und Gespenster aller Art. Auch die Geliebte erscheint an diesem Schreckensort: grausame Verzerrungen und Verschnörkelungen der idée fixe der Sinfonie bezeichnen sie musikalisch. Die Musik beginnt unheimlich und wird dann wild und grässlich. Mit den schauerlichen von Glocken begleiteten Tönen des Dies irae wechselt ein diabolischer Tanz, welcher sich in die Form einer Fuge kleidet. Das ganze Finale ist eine musikalische Höllenbreugheliade und als solche eine Leistung, welche ästhe-

tisch abstösst, technisch aber und kunsthistorisch ihre Bedeutung hat.

Berlioz schrieb später zu der Fantastique, welche den Nebentitel »Episode de la vie d'un artiste« führt, eine wenig bekannt gewordene Fortsetzung: »Lelio, ou Retour à la vie«.

H. Berlioz Harold en Italie. Die nächste Sinfonie von Berlioz, welche grössere Verbreitung gefunden hat, ist »Harold en Italie« (1834). Sie dichtet einige der musikalischen Behandlung entgegenkommende Nebenscenen von Byrons »Childe Harold« in freier Art nach und ergänzt und beschliesst dieselben mit einem neu erfundenen Finale im Style der französischen Neuromantik. Eigen ist in der Anlage dieser Sinfonie das in allen Sätzen durchgehende Bratschensolo, in welchem das concertirende Element der alten Vorhaydn'schen Sinfonie wieder einmal in dichterischer Bedeutsamkeit auflebt. Dasselbe entstand als Huldigung für den vermeintlichen Wohlthäter des Componisten, den berühmten Paganini. In der poetischen Oekonomie des Werkes repräsentirt es die Partie Harolds, des Helden. Das Leib- und Leitthema des melancholischen Ritters, welches diesen bis zu seinem letzten Athemzuge begleitet, ist folgendes:



Der erste Satz zeigt uns »Harold in den Bergen«. Ein Largo, dessen erstere Hälfte durch ein melancholisch-düsteres Fugato der Streichinstrumente gebildet wird, eröffnet ihn. Das Allegro, welches ihm folgt, ist ein breit ausgeführtes Pastoralgemälde, stylistisch und materiell dem ersten Satze von Beethovens siebenter Sinfonie verwandt. Seine beiden Themen sind:





und das Mendelssohnsche .

Den Bildern, welche auf Grund dieser theilweise etwas widerborstigen Melodien entrollt werden, mischt Harold mit den Tönen seiner Bratsche abwechselnd Jubel und Trauer ein. Die Glanzpartie des Satzes beginnt nahe am Ende nach den beiden Fermaten, welche dem Fugato über das Haroldthema vorausgehen. Ueber die mächtigen Unisonogänge, in welchen hier das Hauptthema vorüberrauscht, sind Harmonien gebreitet, welche wie blendende Lichtstrahlen wirken.

Der zweite Satz der Sinfonie heisst «Marche des Pélerins« (Pilgermarsch). Sein Hauptthema bildet ein frommes einfaches Marschlied:



Alle acht Tacte wird dasselbe von einer Unisono-Phrase der Bläser unterbrochen,

welche anschaulich genug die ihre Litanei hersagende Wallfahrerschaar vorführt. Das Bild einer psalmodirenden Gemeinde suchte Berlioz auch in seinem Requiem, das der Haroldsinfonie zunächst folgte, wiederholt wiederzugeben. Die Mitte des Satzes nimmt der Vortrag eines feierlich religiösen, in den ruhigen Rhythmen der alten Zeit geführten Hymnus ein. Harold bekundet seine Nähe mit leisen Arpeggien; die Bässe setzen in decenten Pizzicato-Tönen den Rhythmus des Marsches fort. Noch einige Mal hören wir wie vom Weiten das fromme Wanderlied, dann gehen die Töne schlafen. Es kommt die Nacht und stille Sterne blinken. Die kleine Composition ist ein Meisterstück, in welchem die Realistik der Darstellung

nur dazu dient, die Poesie des Bildes noch beredter zu machen.

Der dritte Satz: »Serenade d'un montagnard des Abruzzes à sa maitresse« — »Ständchen in den Abruzzen« — beginnt mit einem kleinen Scherzosatze, welchem wahrscheinlich eine italienische Originalmelodie zu Grunde liegt. Die italienischen Pifferarii, die ja auch Händel in seinem »Messias« verewigt hat, waren seit alten Zeiten an drolligen, schelmischen Weisen reich und bringen sie noch heute auf die deutschen Märkte:

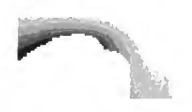
Allegro assai.

Piccolo und Oboe blasen das zusammen, und Bratschen mit Clarinetten geben in ausgehaltenen Tönen und trägen Harmonien das nöthige Dudelsackcolorit dazu. Nun tritt der Liebhaber auf uud stimmt auf dem englischen Horn eine schmachtende, anmuthige, gutgemeinte zuweilen stockende, schüchterne und ungeschickte Melodie an:

Allegretto.

in welche die Gefährten helfend und hingerissen einfallen. Auch Harold stimmt mit ein und sinnt noch den rührenden Tönen der Liebe nach, als die Dorfmusikanten schon längst nach Hause gezogen sind.

Die Idee des Harold-Finale müssen wir wieder auf Rechnung jener romantischen Ausschreitungen setzen, welche in Frankreich im zweiten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts eine Litteratur von Ritter- und Räubergeschichten salonfähig machte, für die Deutschland nur in den Werken von Spies und Cramer geächtete Seitenstücke kannte. Berliozs Jugend, seine Zeit der geistigen Entwickelung fiel mitten in diese Periode hinein. In ihrem Geiste dichtete er die Schlusssätze zur Sinfonie fantastique und ihm getreu lässt er Harold in der Gesellschaft von Banditen zu Grunde gehen. Der Satz — »Orgie« überschrieben — schildert dieses Ende in Zügen, die zum Theil rührend sind. Er



beginnt wie das Finale der neunten Sinfonie mit Reminiscenzen an die früheren Sätze. Vor Harolds Geist tritt die fugirte Einleitung aus dem ersten Satze, der Pilgermarsch zieht vorüber; als letzte Erinnerung an reinere Zeiten tönen Fragmente aus dem Ständchen: Die wilde, wüste Orgie verschlingt Alles. Unter ihren brutalen Attaken zerbricht auch Harolds Thema und verflattert in Brocken. Zuweilen werden die wüthenden Triller, die bacchantischen Läufe und die grotesken Tanzweisen der Banditenmusik durch unheimliche Klänge unterbrochen, welche Gewissen, Reue und Strafgericht zu repräsentiren scheinen.

H. Berlioz Romeo u. Julie.

Einen der seltsamsten Versuche, auf dem Gebiete der Sinfonie neue Formen einzuführen, unternahm Berlioz i. J. 1839 mit seiner dramatischen Sinfonie: »Romeo und Julie«. Das Werk ist musikalisch zu einem Theil Melodrama, zum andern Sinfonie und zum dritten Oper. Es beginnt mit einer Introduction. Eine Fuge schildert den Tumult der kämpfenden Parteigänger, mit welchem Shakespeare die erste Scene des Dramas eröffnet. Recitative von Posaunen und Ophikleiden repräsentiren den scheltenden und Frieden stiftenden Fürsten. Nun folgt ein Prolog, in welchem der Chor in psalmodirendem Ton den Inhalt der Tragödie vorausschickt. Derselbe wird mehrfach durch geschlossene Instrumentalsätzchen und durch Gesangstücke unterbrochen, welche musikalisch günstige Punkte der Handlung vorausmalen. Das Orchester weilt bei der Schilderung von Lustbarkeiten, der Chor bei dem Märchen von der Fee Mab, ein Solist widmet dem Preis der Liebe mehrere sehr hübsche Romanzenverse. Die Nummer 2 der Sinfonie ist rein instrumental. Ein Andante und ein Larghetto schildern Romeos Schwermuth und Sehnsucht; ein Allegro gilt dem Ballfest. Die Nummer 3 beginnt mit dem Chor der heimkehrenden Capulets; die zweite Hälfte ist rein instrumental; eine aus langsamen und bewegten Sätzen gemischte Schilderung der Liebesscene zwischen Romeo und Julie. Die Nummer 4 behandelt nochmals in der Form eines Orchesterscherzo

Mercutios Märchen von der Fee Mab. Die Nummer 5 bringt den Trauerchor bei dem Leichenbegängniss Julias. In der Nummer 6 wird durch einen Orchestersatz Romeos Tod geschildert. Die siebente, die Schlussnummer, hat die übliche Form eines Opernfinale. Sie spielt am Grabe Julias. Die beiden Parteien stossen in Chören zusammen und erneuern den alten Streit in gesteigerter Heftigkeit. Die Fuge aus der Introduction wird repetirt. Dann erscheint der Pater Laurentio, giebt in Recitativen beschwichtigende Erklärungen und mahnt in einer Arie zu Frieden und Eintracht. Ein Versöhnungschor bildet den Abschluss des Werkes.

Im Ganzen und im Zusammenhang ist diese dramatische Sinfonie nur ganz selten aufgeführt worden; in einzelnen Sätzen verdient sie Beachtung. Unter den Chören sind die beiden Nummern, wo die Capulets in der Nacht vom Feste heimkehren, und der, wo sie Juliens Leichenzug begleiten, durch die Poesie im Style und in den Tongedanken unstreitig hervorragend. Noch Bedeutenderes ist in Instrumentalsätzen geboten. Die Fee Mab ist eine einzig und unerreicht dastehende Leistung auf dem Gebiete fein phantastischer Elfenmusik. Die Liebesscene in Nr. 3 und Romeos Soloscene (Nr. 2) sind Meisterstücke in der Berlioz eigenthümlichen Kunst, die stimmungsvolle und lebendige Schilderung äusserlicher Situationen und Vorgänge mit einer dramatischen Wiedergabe erregter Seelenzustände zu verbinden.

Einen Nachfolger, welcher die Idee der »dramatischen« Sinfonie aufnahm, fand Berlioz in Félicien David, dessen Odesinfonie »die Wüste« in den vierziger Jahren namentlich wegen ihres orientalischen Colorits grosses Aufsehen machte. Heute ist diese Composition sowie die in dieselbe Gattung gehörende Odesinfonie Christoph Columbus desselben Autors von den Repertoiren verschwunden.

Schon im vorigen Abschnitte ist der Versuche gedacht worden, welche Spohr in der Programmmusik unternahm. Er folgte dieser Richtung mit grosser Reserve und

vermied sowohl die Stoffe, wie die musikalischen Mittel, welche für die Berlioz'sche Epoche die charakteristischen sind.

Derjenige Tonsetzer, welcher das Princip der Programmmusik nach Berlioz mit der grössten Entschiedenheit und mit sicherem Geschmack aufnahm, ist Franz Liszt. Liszt ging aber über seinen Vorgänger wesentlich hinaus und ordnete dem Programm auch die Formen der Compositionen vollständig unter. Seine Sinfonien sind dreisätzig, zweisätzig, einsätzig, je nachdem; die dichterische Idee bestimmt den musikalischen Plan. In dieser Freiheit, in der Kühnheit und Sicherheit, mit welcher die Grundlinien des Formenbaues entworfen und durchgeführt sind, bilden die Liszt'schen Sinfonien Originalleistungen, wie sie die Geschichte der Gattung nicht grösser kennt, und repräsentiren eine geistige Kraft und ein künstlerisches Gestaltungsvermögen von ausserordentlicher Stärke. Auch den internen musikalischen Styl der Lisztschen Musik hat vielfach die Forderung bestimmt, dass Ausdruck und Darstellung in erster Linie charakteristisch und anschaulich sein müssen, und eine grosse Reihe seiner Eigenthümlichkeiten sind aus der Treue gegen das Princip hervorgegangen. Dahin gehören die bei ihm noch zahlreicher als bei Berlioz hervortretenden Stellen, wo blosse Klangphänomene, rein accordische, instrumentale, dynamische und andere naturalistische Bildungen die Träger der musikalischen Entwickelung bilden. Dahin gehören specifische Eigenheiten der Liszt'schen Rhetorik: ihr Reichthum an Interjectionen, an Ausrufungszeichen und Gedankenstrichen, an pathetisch fortschreitenden Sequenzen und anderen primitiven Ausdrucksmitteln der musikalischen Declamation, wie sie Liszt namentlich in den Momenten der Extase gern verwendet.

Andere Erscheinungen des Styls müssen auf die Natur und die Schranken der musikalischen Begabung Liszts zurückgeführt werden: der vorwiegend eklektische Charakter seiner Melodik, seine Abhängigkeit von chromatischen Gängen, melodischen Ausnahmsintervallen und

anderen Reizmitteln der Diction, die zu stehenden Formeln verbraucht werden; endlich der grössere Theil jener Satzbildungen, in denen Perioden und grössere Redetheile durch unaufhörliche Wiederholungen und blosse Transposition des ersten Gliedes entwickelt werden. Es kommt zu diesen Eigenheiten auch noch der Umstand, dass einzelne Compositionen Liszts augenscheinlich sehr flüchtig hingeworfen sind. Aber eine ausserordentliche Gabe, mit wenigen Strichen einen Charakter zu zeichnen, leuchtet auch noch aus den schwächsten unter seinen Orchesterwerken. Die Mehrzahl von allen fesselt durch den Geist und die Hingabe, welche sich in der Haltung des Ganzen aussprechen, durch die Wärme des Ausdrucks, die Macht der poetischen Anschauung, welche einzelne Stellen belebt, durch eine Reihe schöner Momente, deren Genialität selbst vom Standpunkte des absoluten Musikgenusses nicht geleugnet werden kann. Dass aber Liszt, ähnlich wie dies Gluck seiner Zeit bei der Operncomposition gethan, auf diesen absolut musikalischen Standpunkt bei seinen Programmsinfonien verzichtet, soll der Zuhörer nie vergessen und dem Componisten mit einiger Gutwilligkeit — den poetischen Gegenstand der musikalischen Schilderung fest im Kopfe! — entgegenkommen. In diesem Falle wird man die Formen und den Ideengang der Liszt'schen Orchestercompositionen sogar leichter finden, als die anderer programmloser Symphonien, und ihnen Anregung und Genuss verdanken.

Die Liszt'schen Orchesterwerke umfassen — ausser einigen Bagatellen — 2 Sinfonien und 12 sogenannte sinfonische Dichtungen. Unter den beiden Sinfonien ist die im Jahre 1855 geschriebene Faustsinfonie (nach Goethe) die durch die Menge der Ideen und durch die Kunst, mit welcher sie entwickelt sind, hervorragendere. Sie ist in drei Sätzen gehalten, welche Liszt »Charakterbilder« nennt, womit also ein Anschluss an den scenischen Verlauf der Goethe'schen Dichtung von vornherein abgewiesen wird. Hierin verfährt Liszt ungleich mehr musikalisch, als Berlioz in »Romeo und Julie«.

F. Liszt Faust-Sinfonie.

Der erste Satz gilt der Hauptfigur des Gedichtes, dem »Faust«. Vier Themen sollen die Grundzüge seines Charakters repräsentiren. Das erste, Zweifel, Gram, Gefühl der Oede ausdrückend:



beruht in seiner vorderen Hälfte auf dem übermässigen Dreiklang. Es findet seine nächste Fortsetzung in einer Reihe kleiner, freier Monologe, die zwischen den Instrumenten wechseln, und tritt dann in ein wildes Allegro über, in welchem die Klagen des Hauptmotivs von den Flammen der Verzweiflung und Empörung umlodert erscheinen. Das zweite Thema ist weniger original als das erste, erinnert an Spohr'sche und Schumann'sche Weisen; aber wirkt an seiner Stelle warm und edel. Es repräsentirt lebenswilligere Elemente der Faustnatur: Ringen, Streben, Hoffen. Das Hauptglied seines technischen Organismus bilden die folgenden Tacte:



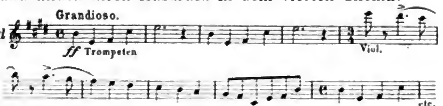
Am Schlusse des Satzes, der dieses Thema entwickelt, wird die Stimmung wieder trostlos: die Bläser klagen und bitten:



Es folgt eine kurze Episode traumhaft phantastischen Charakters, in welcher schattenhafte Figuren (Violini con sordini) das erste Thema flüchtig umschweben. Wie eine freundliche Vision erscheint nun als drittes Thema eine Melodie, aus einem Motive von *a* entwickelt, welche dem schwärmerischen Zuge im Faust, seinem Sehnen und Lieben gilt:



Sie setzt im neuen Tempo ein, wechselt die Tactarten, schliesst nicht streng ab und veranschaulicht damit auf einmal eine ganze Reihe Freiheiten der Gestaltung, in denen Liszt zum Zweck einer lebendigen, dramatischen Darstellung vom üblichen Gange abweicht. Man wird dieses Thema auch im zweiten und im dritten Theile der Sinfonie wieder finden. Es bildet eins der wichtigsten »Leitmotive« des Werks. Faust trennt sich von dem beglückenden Bilde wie vom Freudenrausche ergriffen; die Energie erwacht wieder, Thatkraft und Stolz regen sich und finden ihren Ausdruck in dem vierten Thema:



Von da ab folgt der Satz der gewöhnlichen Constructionsart der Hauptsätze in Sonate und Sinfonie: mischt und verarbeitet die thematischen Elemente — allerdings mit Festhalten der Themen im ganzen Umfange — in einem Durchführungstheile, und repetirt danach die ganze erste Gruppe mit Modificationen, welche als die moralischen Wirkungen des Thema *c*) aufzufassen sind: Die Liebe hat Fausts Wesen verwandelt.

Der zweite Satz der Faustsinfonie ist »Gretchen« überschrieben. Dieser Gretchensatz ist durch Einzelaufführungen bekannt geworden und hat auch in denjenigen Kreisen Freunde gefunden, welche der Natur und der Form der Faustsinfonie, wie überhaupt der ganzen Lisztschen Kunst, apathisch oder feindlich gegenüberstehen. Er verdankt diesen Erfolg der gleichbleibenden Freund-

lichkeit des Inhalts und der gewinnenden Einfachheit, mit der Gretchens holde Mädchengestalt gezeichnet ist. Ein kurzes Präludium von Flöten und Clarinetten leitet den Satz ein, dessen erstes, schlichtes Thema einen lieblichen, zarten Charakter hat:



Beim ersten Eintritt trägt es die Oboe vor: nur von einer Bratsche begleitet, ein Meyerbeer'scher Instrumentationseffect! Das zweite Thema:



das vom heimlichen Liebesglück zu erzählen scheint, ist eine von Liszts gelungensten Melodien. Eine sehr gewählte schöne Harmonie erhöht die eigenartige Wirkung. Zwischen den beiden Themen liegen einzelne frappante Momente: ein Oboeneinsatz auf einer jähen Modulation, als wenn in Gretchen plötzlich der Gedanke an Faust erwachte: eine kleine Episode, in welcher zuerst Flöten und Clarinetten, dann die Violinen mit, erst schüchtern und leise, dann laut und stürmisch erregt, um die Motive

und wie um »Er liebt mich« und »er liebt mich nicht« spielen. Bald nachdem das zweite Thema verklungen, setzt das Horn mit dem Liebesgesang des ersten Satzes ein (S. Thema *c*): Faust tritt auf! Mit diesem Momente beginnt eine wunderschöne Scene des Gefühlsaustausches, über welches der Instrumentenklang magisches Mondlicht leuchten lässt. In Fausts Seele wird es ruhiger und milder, seine düstren Gedanken überkleidet ein heller Schimmer; Jubel und Jauchzen klingen aus seiner Brust.

Der dritte Satz führt den »Mephistopheles« ein. Die

ersten Tacte entwerfen kurz und meisterlich das Signalement des kalten, frechen, kecken, frivolen Patrons, geben ein Bild von seiner herausfordernden Gemeinheit ebensowohl als von der vollendeten Sicherheit und Leichtigkeit seines Auftretens. Dann beginnt die »Spottgeburt« ihre Arbeit: spotten, verneinen und verhöhnen. Die Themen Fausts aus dem ersten Satz werden verzerrt, verrenkt und mit burlesken Schnörkeln versehen. Das erste Thema wird durch Tempo und angehängte Figuren zur Fratze gemacht, das zweite durch einen bissigen Rhythmus in folgende Missgestalt verwandelt:

Allegro vivace.

Zur besonderen Zielscheibe seines malitiösen Humors hat sich Mephisto, »der Geist, der stets verneint«, das Liebesmotiv der Sinfonie ausersehen. Er zerreisst es, wirft die Stücke hin und her, verfolgt es unaufhörlich, zieht ihm Narrenkleider an:



— und auf dem Gipfel des Uebermuthes angelangt, jagt er es endlich in einer regelrechten Fuge zu Tode. Es ist etwas dämonisch Fortreissendes in dieser Schilderung der Mephistofelischen Lustigkeit, und die Bewunderung, die wir der Virtuosität zollen müssen, mit welcher Liszt die Themen der frühern Sätze umgebildet hat, wird in Nichts dadurch vermindert, dass wir uns an das Muster erinnern, welches in der Sinfonie fantastique von Berlioz hierfür bereits vorlag. Es kommen übrigens in diesem Finale der Faustsinfonie doch Momente vor, welche über ein Charakterbild Mephistos im engeren Sinne hinausgehen und an den Verlauf der Goethe'schen Dichtung anknüpfen: Mitten in den wildesten Excessen der Höllenmusik ertönen feierliche und dumpfe Klänge, die an Grab und Geisterwelt erinnern. Gretchens blasses Bild

schwebt vorüber. Ihr Hauptthema (aus dem zweiten Satz) tritt schliesslich klar und vollständig vor und wird zum Zauberschild, vor welchem Mephisto das Feld räumt: Die Musik geht in ruhigen Orgelton über, ein Männerchor tritt auf und declamirt in der alten knappen Weise der frühchristlichen Psalmodie »Alles Vergängliche etc.«: Der Solotenor flicht in diese einfach weihevollen, kirchlichen Klänge zum letzten Male Gretchenmotive hinein, und so klingt das Werk mit einer mystisch verklärten Wendung aus.

F. Liszt Dante-Sinfonie.

Liszts im Jahre 1856 vollendete Dante-Sinfonie hat nur zwei Abtheilungen: Inferno und Purgatorio, Namen, die uns in Phantasiegebiete führen, welche die Musik, in erster Linie die kirchliche, seit alten Zeiten oft genug aufgesucht hat. Gegen einen ursprünglich geplanten dritten Theil: »Paradies« sprach R. Wagner lebhafte Bedenken aus. Dass Liszt in seiner Schilderung von Hölle und Fegfeuer der Divina Comedia Dantes folgt, wird aus einzelnen Zügen des ersten Satzes bemerkbar, namentlich durch die süsse Scene, welche der Erscheinung des classischen Liebespaars, Francesca und Paolo, gewidmet ist. Keineswegs aber versucht der Componist die ganze Pragmatik der Dichtung ins Musikalische zu übertragen und den Dichter auf allen Gängen zu begleiten, sondern beschränkt sich, wie in der Mehrzahl seiner Programmcompositionen, auch hier darauf, wenige hervorragende Ideen, solche, die musikalisch fassbar sind, nachzudichten und denjenigen Theil ihrer Seele bloszulegen, welchen die Töne voller und mächtiger wiedergeben können als die Worte. Das Inferno trägt eine Art musikalische Ueberschrift: eine wuchtige Melodie der Bassinstrumente, die das hier stehende Thema [Notenbeispiel: Lento.] unter unheimlicher Begleitung von Paukenwirbel und Tamtamschlägen in dreimaligem Anlauf höher und höher tragen. Diese Melodie soll uns die Worte vor die Phantasie rufen, die über Dantes Höllenthor stehen: »Per me

si va nella città dolente etc.« Das berühmte »Lasciate ogni speranza etc.«, von Trompeten und Hörnern in dem bekannten Style der Opernorakel und Geistererscheinungen hingeschmettert, bildet ihren Abschluss. Der nun folgende erste Theil gilt der Schilderung der Hölle, ihrer Schrecken und Schauer, und bestreitet diese Aufgabe mit dem Aufgebot aller düstern und furchtbaren Elemente der modernen Musik: mit chromatischen Figuren und Motiven, mit freien Nonenaccorden und zusammengeketteten Dissonanzharmonien, mit einer bald zuckenden, bald fieberisch hastenden Rhythmik, mit Instrumentencombinationen, die drohen und ängstigen, mit allen Hülfsmitteln der Tonwelt in ihrer doppelten Natur, als Kunst und als Naturerscheinung. Den Abschluss dieser Partie bildet die erneute Intonation des Themas des »Lasciate«, jetzt noch von Posaunen und Tuben verstärkt. Und nun erklingen doppelte Harfen, duftig und leicht schweben Figuren in Flöten und Violinen auf und nieder, die Bassclarinette stimmt ein Recitativ an: Clarinetten und englisch Horn lösen sich mit schmachtenden und wehmüthigen Weisen ab: Das classische Paar erscheint in der Hülle eines musikalischen Dialoges, der zu Liszts schönsten Erfindungen zählt und an Zärtlichkeit, Innigkeit und Wärme an das Beste heranreicht, was die moderne Oper auf diesem Gebiete aufzuweisen hat. Das Thema des »Lasciate« verscheucht dieses liebliche Bild, und die Greuel der Hölle vollführen einen zweiten Reigen.

Wenn dieser Satz im Totaleindruck Liszt vorwiegend von der Seite des unerbittlichen Charakteristikers zeigt, so ist der Purgatorio dagegen eine Idylle grössten Styls, durchaus anheimelnd und mehr als das: auch erhebend. Der erste Theil des Purgatorio beginnt wie eine Scene auf der Bergeshöhe: Leise säuselnd sammeln sich helle Accorde und umwogen uns wie leichte Wolken, anmuthig sanfte Melodien, die in Wagners »Charfreitagszauber« passen würden, wechseln mit einer religiösen Weise: Andante. [musical notation]. Mit Recitativen und

einsamen Violinfiguren wird Umschau gehalten, nach dem Wege zum Himmel gesucht und leise der Erde gedacht, die mit ihren Leidenschaften unendlich weit abliegt von diesem reinen Gefilde. Den zweiten Theil des Purgatorio bildet ein Fugensatz über folgendes Thema:

Lamentoso.

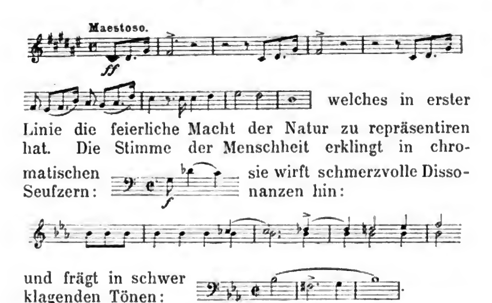
. Aus diesem Fugensatze klingen Resignation und Betrübniss. Das oben angeführte religiöse Thema schliesst ihn ab und leitet zum letzten Abschnitte des Purgatorio über: einem Chorsatze. In ihm intoniren Frauenstimmen das Magnificat und führen seine frommen Themen in einer einfachen Weise durch, welche sich dem Palestrinastyl nähert. Das Orchester geht in schimmernden Klängen mit; bald zart und mystisch wie eine Aeolsharfe, bald mächtig und in ruhiger Pracht dahinrauschend. Liszt hat für diesen Schluss zwei Lesarten gegeben, von denen die erste leise ahnungsvoll verhallt, die andere exstatisch und verzückt im Forte abbricht.

Die »sinfonischen Dichtungen« Liszts sind einsätzige Compositionen, die sich, der Mehrzahl nach, in ihrer Grundform der freien Phantasie nähern, wie sie Liszt so häufig angewendet hat, wenn er in seinen Transscriptionen für Pianoforte eine Rundschau über die wichtigsten Momente und Themen bekannter Opern: (Don Juan, Fliegender Holländer etc.) veranstaltete, oder wenn er in »Ungarischen Rhapsodien« der gebildeten Welt von den Weisen und dem Wesen der Zigeuner musikalischen Bericht erstattete. In dieser ihm geläufigen Form componirte er zunächst auch für das Orchester; die Schlusssätze der sinfonischen Dichtungen zeigen direct das Modell der ungarischen Friskas. Die ersten neun der sinfonischen Dichtungen erschienen auf einmal im Jahre 1856, die drei letzten folgten geraume Zeit später. In

ihrem Inhalt schliessen sie sich allen gegebenen Programmen zwanglos und ungebunden an: Die einen im Charakter gross gepinselter Handzeichnungen und Illustrationen zu äusseren historischen Momenten, die anderen wie Exegesen, welche ethischen Ideen nachsinnen, die meisten sinnliches Darstellen und inneres Nachfühlen frei vereinend. Auch die sinfonischen Dichtungen verlangen, wie Liszts grosse Sinfonien und theilweise noch mehr als diese, etwas Liebe und eine mitarbeitende Phantasie vom Hörer.

F. Liszt Berg-Sinfonie (Nr. 1 der sinfonischen Dichtungen).

Der ersten dieser sinfonischen Dichtungen, die zuweilen auch »Bergsinfonie« genannt wird, liegt ein Gedicht von V. Hugo zu Grunde: »Ce qu'on entend sur la montagne«. Das Gedicht ist eine bedeutende Vision, fast im Style der Johanneischen Offenbarungen. Der Dichter, lauschend »auf entlegener Bergeshöh« dem Geräusch, das von unten zu ihm dringt, unterscheidet bald den Gegensatz zweier Stimmen, Die eine, gewaltig, klar und rein, singt vom ewigen Walten der Natur und von der Gottheit; die andere, dumpf, voll Schmerzenslaut, voll Weinen, Klagen, Lästern, voll Angst und Leidenschaft, gehört der Menschheit. Der Dichter folgt den Melodien beider, wie sie sich kreuzen, sich mischen, und schliesst mit schwermüthigen Betrachtungen und bangen Fragen. Liszt hat diesen Schluss geändert, die Gegensätze des Dichters zur Versöhnung geführt und seiner Musik einen religiös feierlichen, hymnenartigen Ausgang gegeben. Der Eingang des Werkes folgt dem des Gedichtes und malt in einem langen Präludium das verworrene Gemurmel nach, welches der Dichter von seiner Bergeshöhe zunächst ausschliesslich wahrnimmt. Die Musik bildet hier eine Combination aus tiefen Trillern und Arpeggien, unterbrochen von lang und ruhig hallenden Accorden. Aus dieser Fluth reiner Naturklänge steigen jetzt freundliche Figuren auf, die zur Melodieform hinstreben. Dann setzt das ernste Hauptthema des Satzes ein:



welches in erster Linie die feierliche Macht der Natur zu repräsentiren hat. Die Stimme der Menschheit erklingt in chromatischen Seufzern: sie wirft schmerzvolle Dissonanzen hin:

und frägt in schwer klagenden Tönen: .

Ein erster Durchführungssatz bringt die thematischen Elemente beider Parteien in leidenschaftliche Berührung. Die Rolle des Friedensstifters übernimmt ein Andante religioso, das mit Posaunen folgendes Thema einsetzt:

Andante religioso.

Nach ihm beginnt ein zweiter Durchführungssatz noch leidenschaftlicher, farbenreicher und länger als der erste. Er läuft in ein neues Thema aus, welches wie Triumphgesang klingt:

Der eigentliche Abschluss des Werkes ist jedoch nicht ihm, sondern dem vorhin berührten Andante religioso zugetheilt.

F. Liszt
Tasso.

Nr. 2 der sinfonischen Dichtungen ist »Tasso« betitelt. Genauer gehört zu dem Titel noch der Zusatz »lamento e trionfo«. Denn das lamento bietet dem Zuhörer eine sehr willkommene Richtschnur zur Orientirung im Werke. Es wird in einem Thema verkörpert, welches dem venetianischen Volksgesang entnommen ist. Heute

sind die Lagunenschiffer stumm geworden. Aber noch vor wenig Jahrzehnten sangen sie bei jeder Fahrt, und einer ihrer Lieblingsgesänge, fast ihr ständiges Abendlied, waren die Anfangsstrophen von Tassos »Jerusalem«: »Canto l'armi pietose e'l Capitano Che'l gran Sepolcro liberò di Cristo«. Sie trugen diese in einer merkwürdig elegischen Melodie vor. Als Liszt im Jahre 1849 zur Goethefeier für die Aufführung des Tasso eine Musik zu schreiben hatte, erinnerte er sich jener schwermüthigen und eigenthümlichen Schiffermelodie und legte sie in folgender Gestalt:



dem musikalischen Lebensbilde des italienischen Dichters zu Grunde. In verkürzter Form, aber immer an den übermässigen Secunden und an den Triolen kenntlich, geht dieses Thema als ordnender Geist durch alle Scenen und Abtheilungen der Composition. Es eröffnet das Werk, es folgt dem ersten leidenschaftlichen Satze, es drängt sich in die heitere menuettartige Tanzscene hinein, welche der Repetition des leidenschaftlichen Satzes vorausgeht, und es bringt das Werk zum festlichen Abschluss. Die ganze Composition kann als eine Reihe von Variationen über jenen Gondoliergesang angesehen werden.

F. Liszt Préludes.

Die Nr. 3 der sinfonischen Dichtungen bilden die »Préludes«. Der Titel, einer Méditation poétique von Lamartine entnommen, ist in diesem Falle mehr irre führend als erläuternd. Die »Préludes«, wie sie Liszt ausgeführt hat, sind eine Reihe Bilder aus dem menschlichen Leben: ernste und heitere. Die letztern wiegen bedeutend vor; die chromatischen Stürme sind auf ein Minimum beschränkt, und das ist wohl der Grund, weshalb die Préludes unter allen den sinfonischen Dich-

tungen Liszts die grösste Popularität und die geringste Opposition gefunden haben. Auch in der Form nähern sie sich dem allgemeineren Brauche und ruhen, wie in der Sinfonie und Sonate üblich, auf nur zwei Themen, von denen das erste das feierliche und ernste Element vertritt: Wir wollen es in derjenigen Form hersetzen, in welcher es in der Reihe von Variationen, die es durchläuft, seine vollständige Ausbildung erfahren hat:



Das zweite, leicht und anmuthig, zuerst von den Hörnern gebracht



wird für Liebesidyllen und Pastoralscenen variirt.

F. Liszt Orpheus.

Die Nr. 4, »Orpheus« genannt, ist eine kurze freie Phantasie über ein mildes, einfaches Thema:

Allegro moderato.

Mit dem Orfeo, der seine Euridice beweint und den Hades singend besiegt, hat diese Composition nichts zu thun. Sie lässt die dämonische Macht der Musik, ihre starken und amphionischen Wunder ausser Betracht und will nur die verklärende, sänftigende und adelnde Macht der Kunst veranschaulichen. Mehr als andere der sinfonischen Dichtungen trägt der Orpheus ein bedenkliches Merkmal der Programmmusik: den Cultus der blossen Stimmung zur Schau.

F. Liszt Prometheus u. Mazeppa.

Die Nr. 5 und 6: »Prometheus« und »Mazeppa« sind in Bezug auf Charakterzeichnung, Kühnheit der Skizzirung, Uebersichtlichkeit der Form die bedeutendsten unter allen sinfonischen Dichtungen Liszts. Namentlich im Mazeppa lebt ein Zug dämonischer Verve. Im Inhalt sind diese beiden Compositionen ebenfalls verwandt: Sie schildern Grässliches: die grausamsten körperlichen Schmerzen und — Qualen der Seele dazu! Mehr als alle

andern Orchestercompositionen Liszts verbrauchen diese beiden Compositionen harte Dissonanzen und die aufregendsten Ausdrucksmittel der Musik. Prometheus ist mehr ein Charakterbild, an welchem der Trotz einen hervorstechenden Zug ausmacht, in Mazeppa nimmt die äusserliche, jedoch geniale Malerei des unheimlichen Todesritts den Hauptplatz ein. Dem Sturm von qualvollen, quälenden und empörten Figuren tritt nur eine getragene Melodie der Klage gegenüber.

F. Liszt Festklänge.

Die »Festklänge« (Nr. 7 der sinfon. Dichtungen) übertragen dasselbe Princip einer stark realistischen Schilderung, welches die Composition des Mazeppa beherrscht, auf ein freundlicheres Gebiet. Sie führen uns verschiedene Momente eines grossen Volksfestes vor: ernstere, heitere und groteske. Wir hören, wie aus der Ferne, vereinzelte muntere Klänge aus dem Festzuge herüberschallen, wir treten unter die erregte und jubelnde Menge, sehen ihre Scherze, ihre Spiele und Tänze; wir nehmen an feierlichen Acten Theil und werfen auch Blicke auf vertrauliche Scenen, die abseits vom Platze spielen. Diese grosse Menge des Stoffes ist vom Componisten zum Theil nur leicht skizzirt. Aber er hat den flüchtigen Skizzen eine prägnante Farbe gegeben, welche den verworrenen Beiklang, welcher den Kundgebungen und Gefühlsäusserungen grosser Massen eigen ist, zu einer deutlichen, halb humoristischen Anschauung bringt. Keck eingemischte Dissonanzen thun dies. Den Hauptträger der musikalischen Durchführungen bildet ein der Populärmusik entstammendes Thema:



, welches vielfachen Variationen unterzogen wird.

F. Liszt Heldenklage.

Die »Heldenklage« (Héroide funèbre Nr. 8 d. s. D.) ist ein Bruchstück aus einer unveröffentlicht gebliebenen Sinfonie, welche Liszt bereits im Jahre 1830 componirt hat. Sie zeigt, dass Liszt schon früh in dem Besitze aller jener rhetorischen Styleigenthümlichkeiten war,

welche in seiner Musik der Deutlichkeit der Declamation und dem Eindruck der Grundstimmung den Vorrang über die rein musikalische Entwickelung geben. Den Gegenstand der Darstellung bildet in dieser Composition der Ausdruck eines tiefen und edlen Schmerzes. In seiner starren Form verbildlicht ihn ein Marschsatz. Zu Grunde liegt ihm ein Thema, das sich auf folgendem Motive in Sequenzen entwickelt:



Den zur fliessenden Thräne, zur lösenden Klage gemilderten Schmerz zeigt die weiche Melodie, mit welcher die Bläser den schönen Desdur-Satz des Piu lento beginnen: . Die Instrumentation dieses Werkes ist stark militärisch: mehrfache Trommeln, auch Tamtam!

F. Liszt Hungaria.

Die »Hungaria« (Nr. 9 d. s. D.) feiert das leidende, streitende und siegende Ungarn. Nach einigen Tacten banger Einleitung beginnt ein Marschsatz über folgendes Hauptthema:



der die erste Hälfte der Composition ziemlich ausfüllt. Mehrmals von klagenden Episoden unterbrochen, geht er allmählich in einen erregteren Charakter über und führt uns schliesslich direct aufs Schlachtfeld, wo die Trompeten ihre ernsten Weisen hell hinausschmettern. Es setzt nun eine ungemein frische und schneidige Musik ein (Vivo $^2/_4$ Tact), in welcher Schlagfertigkeit und Kraft dem Frohsinn (Triangel) die Hand reichen. Sie führt zu einem triumphirenden Abschluss der Composition, zu welchem die heitersten und freudevollsten Volksweisen aus der Heimath des Tonsetzers ihre Spenden bringen.

F. Liszt Hamlet.

Die Nr. 10 der s. D. »Hamelt« schildert uns den Helden von Shakespeares Tragödie von zwei Haupt-

seiten: den düster brütenden und den leidenschaftlich wüthenden Hamlet. In der Mitte der Dichtung erscheint Ophelia wie in einem Schattenbilde.

F. Liszt Hunnenschlacht.

Die »Hunnenschlacht« (Nr. 11 der s. D.) beginnt wie mit einer Erzählung vom finsteren Attila. Bald reisst den Dichter aber die Phantasie mitten hinein in die Schilderung der wilden Kämpfe, die in den Ebenen der Champagne das Geschick des Abendlandes entschieden. Hörner allarmiren in erschreckenden Signalen, die Massen führen ihre wuchtigen Streiche, heisser und heisser wird der Kampf, — Reitermotive auf der einen Seite wie von den Walküren des Wagner'schen Nibelungendramas, Choralmusik auf der Seite der Christen! Die letztere behält den Sieg und führt das Werk zu einem feierlich jubelnden Ausgang. Die Composition sucht den Anschluss an das bekannte Gemälde Kaulbachs, auf dem über den Wolken die Geister der Gefallenen den Kampf wieder aufgenommen haben, durch Instrumentationsvorschriften zu erreichen. In ihrer kühnen realistischen Malerei gehört Liszts Hunnenschlacht zu den charakteristischsten Werken in der Schule der neueren Programmmusiker.

F. Liszt Die Ideale.

Einen sehr freundlichen Abschluss fanden die Orchesterarbeiten Liszts mit der Composition »Die Ideale« (Nr. 12 der s. D.). Sie gehen der Schiller'schen Dichtung in den einzelnen Hauptmomenten nach, schildern das leidenschaftliche Streben des Jünglings, die Macht der Begeisterung, die Freuden, welche der Mensch im Genuss der Natur, in der Arbeit, in der Freundschaft findet, die Leiden der Enttäuschung, welche ihm das Leben bereitet. Wie der Refrain im Rondo, so kehrt nach jedem dieser kleinen Tonbilder das Thema wieder, welches der musikalische Ausdruck des Ideals sein soll, dem der rechte Mensch in allen Lagen folgt: eine lange Melodie, die wir in ihrer kürzesten Form hier folgen lassen:

Allegro moderato.

ff



Die »Ideale« zeichnen sich durch ihren Reichthum an liebenswürdigen Elementen des Ausdrucks aus; ein mild überschwenglicher, inniger Ton herrscht in ihnen vor. Den absoluten Musiker stört hier fast nur das lange Stehenbleiben, das unaufhörliche wörtliche Wiederholen derselben Motive, welches die Programmpartei als stylistisches Resultat der entrückt schwelgenden Stimmung zu erklären geneigt sein dürfte.

Nur wenige Tonsetzer sind bisher in Liszts Fussstapfen getreten, und die Zahl von sinfonischen Dichtungen und grossen Sinfonien, welche einem Programm folgen, ist verhältnissmässig eine kleine geblieben. Dass die Richtung mit äusseren und inneren Hindernissen zu kämpfen hat, zeigt sich noch stärker darin, dass die späteren Vertreter derselben fast ohne Ausnahme vermittelnde Wege einschlagen. Als die an Kühnheit und Rücksichtslosigkeit der Form hervorragendste, dem Liszt'schen Vorbilde am treuesten folgende Leistung aus der Reihe der Nachfolge dürfte die »Faustphantasie« des Ungarn E. v. Mihalovich zu bezeichnen sein, die jedoch im Repertoir keinen Eingang gefunden hat. Bekannter sind die Arbeiten von Georg Riemenschneider: »Nachtfahrt« und »Julinacht«. Nur die »Julinacht«, der einige Verse von H. Lingg zu Grunde liegen, ist ausdrücklich als sinfonisches Gedicht bezeichnet. Sie bildet eine Art Instrumentalcantate aus fünf knappen Sätzen, welche ohne Unterbrechung aufeinander folgen. Der Anfangs- und Schlusstheil sind identisch. Die Composition ist in äusserlicher Schilderung sehr zurückhaltend: Sie gedenkt nur andeutend der Schwüle der Julinacht und der ländlichen Tanzweisen, die der träumende Dichter aus der Ferne hört; die Haupttendenz ist darauf gerichtet, eine Stimmung zu zeichnen, die zwischen banger Erregung und still glück-

G. Riemenschneider Julinacht.

lichem Geniessen getheilt ist. In der Bildung und Entwickelung der musikalischen Gedanken ist kein Atom von Liszts Art, wohl aber der Einfluss von Mendelssohn, Rubinstein, auch Spohr zu bemerken.

G. Riemenschneider Nachtfahrt.

Die »Nachtfahrt« entwirft in dreitheiliger, sehr gut abgerundeter Form, einem Gedicht von J. N. Vogl folgend, ein knappes Bild der Eindrücke, welche die Nacht auf ein dichterisches Gemüth ausübt. Die Musik skizzirt, die dunklen Mächte, die beklemmenden Elemente, die Geisterhand der Nacht; sie gedenkt aber auch des Waltens freundlich anmuthiger Elfen, und setzt sich zum Endziel, die Ruhe und Frieden athmende Natur des nächtlichen Lebens zu feiern. Das Colorit der Compositionen Riemenschneiders ist sehr blühend, zuweilen aber, besonders in der »Julinacht«, dick und derb.

C. Saint-Saëns Danse macabre.

Ziemlich verbreitet sind die sinfonischen Dichtungen von C. Saint-Saëns. An erster Stelle dessen »Danse macabre« (op. 40), zu Deutsch: Todtentanz. Mit den Darstellungen unserer mittelalterlichen Maler, die den Tod als Lehnsherrn aller Stände, als Mittelpunkt eines Triumphzuges zeigen, dem Kaiser, Päpste und Könige so gut wie das arme Bäuerlein und der nackte Bettler folgen müssen, stimmt die Cantate überein, mit welcher J. G. Kastner eine seiner originellen »livres-partitions« schliesst. St.-Saëns hat den Vorwurf einfacher behandelt. Im Anschlus an ein Gedicht von H. Cazalis schildert er in seinem »Danse macabre« den Tod als einen Fiedelmann, welcher zur mitternächtigen Stunde die klappernden Skelette aus den Gräbern und zu einem wirklichen Tänzchen lockt. Mühsam und im engsten Kreise von Moll dreht sich die Melodie dieses Reigens:

und was der Tod als Violinspieler zur Belebung auf seiner verstimmten Geige beisteuert (G $\bar{d}$ $\bar{a}$ $\bar{\bar{es}}$), klingt mehr nach Requiem als nach Walzer:



Beide Themen werden in einer Reihe von Variationen weiter geführt. Die Fröhlichkeit bleibt armselig und kümmerlich; immer liegt ein Schatten von Trauer und Klage darüber, und in der Instrumentation melden sich die schauerlichsten Elemente. Mitten in einem krampfhaften Versuche, die Bewegung in Schwung zu bringen, bricht die Musik ab. Der Hahn kräht (in der Oboe) und stückweise verschwindet das gespenstische Bild.

An die Originalität des Todtentanzes reichen die übrigen sinfonischen Dichtungen von St. Saëns nicht heran; ihre musikalischen Mittel entstammen zum grössten Theile dem Decorationsschatz der französischen Oper. Alle drei entnehmen ihren poetischen Gegenstand der antiken Mythologie. Die erste unter ihnen, »Le rouet d'Omphale« (op. 31) lässt das Spinnrädchen in bekannten Figuren drehen. Hercules erscheint in einer gravitätischen Bassmelodie. Die Form, welche der Composition zu Grunde liegt, ist die der Sonatine. Den Durchführungstheil hat St. Saëns dazu benutzt, die verführerische Ueberredungskunst Omphales in einer neuen graziös pikanten Melodie zu veranschaulichen.

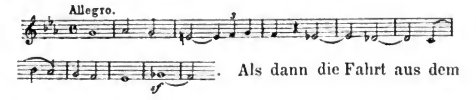
St. Saëns Le rouet d'Omphale.

Im »Phaeton« lässt St. Saëns den vorwitzigen Lenker des Sonnenwagens in einem phantastisch leicht flatternden Thema aufsteigen; beim Beginn der Fahrt stimmt der Göttersohn eine behagliche Melodie an:

St. Saëns Phaeton.

Allegro.

auf der Höhe des Flugs eine Art Abschiedsgesang an die dem Blicke entschwundene Erde:



Als dann die Fahrt aus dem

Geleise geräth, repetirt die Flugmusik, aber mit chromatischen Wendungen, abreissend und von Tonart zu Tonart irrend. Jupiter macht der Verzweiflung und dem Leben Phaetons mit einer Trompetenfanfare ein Ende, und das Stück klingt mit einem letzten Citat der Abschiedsmelodie elegisch aus.

St. Saëns Le Jeunesse d' Hercule.

»La jeunesse d'Hercule« (op. 50), die letzte von den sinfonischen Dichtungen des Componisten, das Sujet »Hercules am Scheidewege« illustrirend, beginnt nach einer kurzen ernsten Einleitung mit einem Thema in

der Art Spohrs: Allegro. [Notenbeispiel],

welches mit der auf ihm errichteten Satzgruppe die Gestalt der Tugend repräsentiren soll. Das Laster erscheint in der Form einer Balletmusik, die sehr graziös anfängt, dann aber in eine Bacchanale übergeht, welches man am Ende kaum noch fesselnd nennen kann. Zu seinem verlockenden Theil haben Auber und Wagner, zu seiner roheren Hälfte Meyerbeer, Berlioz und Raff beigetragen. Der dritte Theil der Composition knüpft wieder an den ersten Satz an, wendet ihn aber ins Heroische und streut zuckende und blitzende Motive ein, die auf das Feuer des Scheiterhaufens und die Apotheose des Halbgottes hinweisen.

Der letztgenannte Componist: Joachim Raff, ist derjenige, welcher nach Berlioz und Liszt am erfolgreichsten das Banner der Programmmusik in das Gebiet der grossen Sinfonie hinübergetragen hat. Diejenigen unter seinen neun Sinfonien, welche hier in Betracht kommen, sind die Sinfonie »Im Walde« (op. 153) und die »Lenore« (op. 177). Raff hat in beiden Werken die viersätzige Gestalt der Sinfonie etwas modicirt, indem er seine Compositionen in drei Abtheilungen gruppirt; aber wenn man die einzelnen Abtheilungen näher prüpft, so findet sich der vermisste vierte Satz irgendwo als blinder Passagier.

In der Waldsinfonie führt der erste Satz den Titel:

»Am Tage: Eindrücke und Empfindungen«. Er ist originell eingeleitet durch einige präludirende Tacte, in welchen die beiden Hauptthemen des Satzes verkürzt ihre Schatten voraus werfen. Das erste Thema setzt dann im munteren Wandertone ein:

J. Raff »Im Walde«.



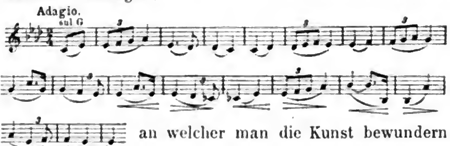
Der Abschluss desselben und die Ueberleitung zum zweiten Thema dauern etwas lange, dann aber kommt letzteres als ein echter Raff:



Die Terzenbegleitung der Melodie, Nonenaccorde als harmonische Stütze der Hauptpunkte gehören zum Signalement dieses Componisten; wenn er zum Gemüthe sprechen will, kommt ihm in der Hälfte aller Fälle diese volksliedartige Weise auf die Zunge. Sie folgt ihm wie eine Erinnerung aus Heimath und Kinderjahren und fehlt fast in keinem von Raffs grösseren Werken. Die Anlage des Satzes ist die für ein erstes Allegro der Sinfonie übliche. In der Durchführung treten zu den beiden Hauptthemen noch allerhand kleine Waldteufel; auch verschiedene niedliche Kunststücke (Canons etc.) hat der Componist hier untergebracht, welche kaum Jemand beachtet. Die schönsten Stellen des Satzes liegen abseits vom Hauptwege: da wo das Orchester still den einfachen Rufen des Horns lauscht: .

Die zweite Abtheilung, betitelt: »In der Dämmerung« besteht aus zwei Sätzen: A. »Träumerei«, B. »Tanz der

Dryaden«, welche dem Adagio und dem Scherzo entsprechen, wie wir sie sonst in der Sinfonie zu finden gewohnt sind. Raff hat sie dadurch enger verbunden, dass er ohne Pause in das Scherzo übergeht und an dessen Schlusse das Hauptthema des langsamen Satzes noch einmal anklingen lässt. In der »Träumerei« ist die Führung einer Melodie übertragen:



an welcher man die Kunst bewundern kann, mit welcher Raff, ein Genie der Eklektik, Beethoven'sche, Schumann'sche und Wagner'sche Elemente zusammenzuschmelzen verstand. Der in seiner Wirkung edle Gesang entspringt der Brust des Träumers. Die Traumbilder selbst, welche sich diesem zeigen, bestehen aus leichten Gaukeleien: concertirenden Figuren und Phrasen der Bläser. Der »Tanz der Dryaden« — Hauptsatz Amoll, Trio Adur — ist nichts als ein Pflichttanz, eine jener rein handwerksmässigen Leistungen, die den Genuss der Raff'schen Compositionen immer wieder erschweren. Die dritte Abtheilung der Sinfonie heisst: »Nachts. Stilles Weben der Nacht im Walde. Einzug und Auszug der wilden Jagd mit Frau Holle und Wotan. Anbruch des Tages«. Man muss fragen, wie kommt auf einmal die nordische Sage mit Frau Holle und Wotan in ein Tonwerk, welches sich — unbeschadet des Dryadencitats — bisher in der Sphäre einer reinen Naturdichtung bewegt hat? Indess beginnt der Satz zwar gar nicht nächtlich, aber musikalisch sehr ansprechend mit einer Fuge über ein Thema:



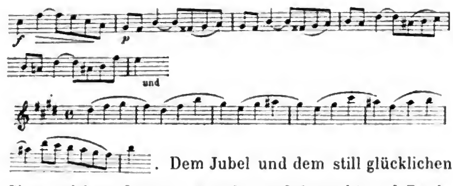
welches ziemlich ähnlich auch dem Componisten C. Goldmark bei seiner Sinfonie »Ländliche Hochzeit« eingefallen ist. Aber dann überkommt Berliozs böser Geist den Tonsetzer und auf Conto der »Frau Holle« entfesselt er ein Spectakelstück, das noch hässlicher, dabei aber viel gewöhnlicher und uninteressanter ist, als die Höllenscenen der Sinfonie fantastique und die Orgien des Childe Harold. Eine Coda, welche die Fuge wieder aufnimmt und leise verklingen lässt, sucht den Endeindruck zu retten.

J. Raff Lenore.

Die Sinfonie »Lenore« ist Raffs beste Leistung auf dem hier in Betracht kommenden Gebiete: ein edel gedachtes Werk, frei von den Auswüchsen einer ästhetischen Halbbildung, und musikalisch das Beste zusammenfassend, was Raff zu bieten hatte. Eine volle Originalität der motivischen Erfindung, wie wir sie von den Führern und Meistern unserer Kunst verlangen, ist auch in der Lenore nicht zu finden. Fast jedes ihrer Themen zeigt in einem Theile, zuweilen in der ganzen ersten Hälfte auf fremdes Eigenthum, hier sind Beethovens Quartette die Quelle, dort tritt uns Schumanns Clavierconcert entgegen. Aber die einmal aufgestellten Gedanken sind in dieser Sinfonie zuweilen mit dem Schwung und der Wärme behandelt, die den grossen Künstler macht, und verfiele nicht Raff auch hier hin und wieder in bequeme Breite, in das rein formale »Musikmachen«, so würde die »Lenore« geeignet sein, den Namen ihres Schöpfers bei der Nachwelt zu verewigen.

Die erste Abtheilung der Sinfonie schildert das »Liebesglück«. Sie besteht aus zwei selbständigen Sätzen, die dem gewöhnlichen ersten Allegro und dem Adagio in der Sinfonie entsprechen. In dem Allegro herrscht ein erregter Geist. Die Liebe spricht in Tönen des Ueberschwangs, in Themen, die kein Ende finden wollen:





. Dem Jubel und dem still glücklichen Sinnen folgen Scenen, aus denen Sehnsucht und Dankbarkeit zugleich sprechen.



Einen der schönsten Momente des Satzes, einen Augenblick still süssen Erinnerns, zeichnet Raff wieder mit seinem Lieblingsgedanken, mit der Terzenmelodie:

. In dem Durchführungstheil dieses Allegro lassen sich Klänge banger Ahnung hören. Der zweite, der langsame Satz der ersten Abtheilung gleicht einem Gespräch der Liebenden, beherrscht von dem ruhigen Tone der des Besitzes sicheren Liebe. Naive, trauliche, herzliche Gedanken, von der Art wie das Hauptthema beginnt:

Andante larghetto.

, werden ausgetauscht; lächelnd hält der Bursche dem Kosen und Flüstern seines Mädchens still, freundlich bestimmt zusprechend beschwichtigt er die Sorgen Lenores, die in der recitativartigen Gismoll-Episode des Satzes einen erregten Ausbruch finden. Die zweite Abtheilung, betitelt »Trennung«, besteht in der Hauptform aus einem Marsch, der alten Zuschnitt hat und in manchen Wendungen direct an den »Hohenfriedberger« erinnert. Der Krieg ist ausgebrochen: Wilhelm muss fort. Ein Mittelsatz (Agitato in Cmoll)

enthält die Abschiedsscene der Liebenden: ein Tonbild aus leidenschaftlichen, wie rathlos irrenden Figuren, wehmüthig klagenden Weisen und schmerzvollen Accenten zusammengesetzt. Dann setzt der Marsch wieder ein, am Schlusse hört man ihn wie aus der Ferne. Es ist viel poetische Kraft in dem einfachen Entwurf dieser zweiten Abtheilung. Die dritte Abtheilung behandelt die »Wiedervereinigung im Tode« mit Grab- und Choralmusik, in welche sinn- und wirkungsvoll die Motive des Trennungsmarsches und der langsamen Liebesscene hineingezogen sind. Am Anfang der Abtheilung bringt Raff wohl im Sinne eines Citats den Abschnitt: »Wenn alle Todten auferstehn'n« aus der grossen Scene des »Fliegenden Holländers« in R. Wagners gleichnamiger Oper. Den schauerlichen Geistercharakter der Situation deutet ein in den tieferen Instrumenten unaufhörlich wühlendes kurzes Motiv ♪♫♪ an. Am Schluss lässt der Componist über den Spuck und Lärm der Gespensterscene den Vorhang fallen und spricht einen sanft wehmüthigen und ergreifenden Epilog.

Von den übrigen sieben Sinfonien Raffs gehören noch mehrere der Programmmusik an: »In den Alpen«, »Jahreszeiten«, »An das Vaterland«. Wie die unbenannten Werke der Gattung aus der Feder des Componisten, unter denen die G moll-Sinfonie die werthvollste ist, theilen sie unleugbare grosse Schönheiten mit unbedeutenden zierlichen Spielereien und öden Partien der blossen Routine. Die Vorzüge einer ungewöhnlichen, starken Einbildungskraft, eines warmen Gemüths, welche dieser Tonsetzer besass, wurden wett gemacht durch den Mangel an jener Sammlung und Hingabe, welche ein wesentlicher Theil der Poesie selbst ist, durch das Fehlen jener Kritik, welche Büreaudienst vom Dienste der Kunst unterscheidet.

Aug. Klughardt »Lenore« u. D dur-Sinfonie.

Eine andere Sinfonie »Lenore«, die ebenfalls der Ballade Bürgers folgt, ist von August Klughardt veröffentlicht worden. Sie hat vier Sätze, unter denen ein

Adagio wegen seines Reichthums an innigem, ungekünsteltem Ausdruck hervorragt. Auch in den anderen Sätzen, wo das Element der Situationsmalerei überwiegt, spricht Gemüth und Herz in fesselnden Partien. Das Werk ist wenig bekannt geworden; grössere Erfolge hat der Componist in letzter Zeit mit einer freundlichen Ddur-Sinfonie gehabt, welche der Schule der Programmmusik nicht angehört. Durchaus wohlklingend, bietet sie im letzten Satze auch Originelles.

Unter denjenigen neueren Sinfonien, welche in der hergebrachten viersätzigen Form ein Programm durchzuführen suchen, ist als eine der frühesten Aberts »Columbus« zu nennen. Eine der musikalisch gehaltvollsten Programmsinfonien der vermittelnden Richtung besitzen wir in dem »Wallenstein« von Jos. Rheinberger. Der Componist hat aus der Schiller'schen Trilogie die Figur der »Thekla«, die Lagerscene mit der Capuzinerpredigt und den Tod Wallensteins zur musikalischen Illustration ausgewählt und diese drei Objecte an das Adagio, das Scherzo und das Finale der Sinfonie vertheilt. Den noch freien ersten Allegrosatz benutzt er zu einem »Vorspiel«. Das letztere führt uns am Anfang mitten hinein in das frische, kräftige Lagerleben:

J. Rheinberger Wallenstein.

Allegro con fuoco.

ff etc.

Wallenstein steht hier noch fest und herrisch in der Menge; später zeigt ihn der Componist in seinem Schwanken zwischen düsteren Ahnungen und freundlichen Zukunftsträumen. Auf letztere bezieht sich wohl das eigenthümliche Thema der Bläser, welches mit dem langen Verweilen auf einem Tone beginnt und dann so traulich Schubert'sch schliesst. Einzelne Melodien des Vorspiels sind von einer so ausgeprägt weiblichen Schönheit, dass sie uns von Wallenstein weg an Max und Thekla denken lassen. Dahin gehört das träumerisch wiegende Thema:



welches auch in dem Adagio der Sinfonie verwendet ist. Dahin wohl auch die italienisch anklingende, direct mit der (erst später erfundenen) »Mandolinata« verwandte) Melodie:



welche die Durchführung einleitet und einen grossen Theil derselben trägt. Die Nähe der Schicksalsmächte wird im Vorspiel in kurzen schwermüthigen Motiven, in Fermaten, welche den lebendig bewegten Gang der Darstellung bedeutsam unterbrechen, angedeutet. Ihnen namentlich scheint die hymnenartige Melodie zu gelten, deren Hauptmotiv folgendes ist:



Sie tritt immer in dunkler Instrumentirung auf, so oft sie in dem Satze erscheint. Beim letzten Male geht ihr eine sehr eindringliche Klage aus dem Munde der Clarinette voraus. Auch im zweiten, im langsamen Satze der Sinfonie, kehrt sie wieder.

Zu den leichtverständlichen Werken der Programmmusik gehört Rheinbergers Tongemälde nicht; am wenigsten das »Vorspiel« mit seiner Fülle von theilweise sehr vieldeutigen Themen. In der musikalischen Behandlung des Materials macht sich der Einfluss Beethovens in einer seltenen Stärke bemerklich. Durch das »Vorspiel« blickt deutlich die zweite »Lenorenouvertüre«.

Das Adagio der Sinfonie, »Thekla« überschrieben, wird von folgender schönen Hauptmelodie getragen:



Auch das zweite Thema ist in seinem mädchenhaften zarten Charakter nicht misszuverstehen. Während

es die Bläser singen, begleiten die Violinen mit munteren Motiven, welche das träumerisch schwärmerische Bild der Tochter Wallensteins mit einem anheimelnden Zusatz von Zierlichkeit ergänzen. Am Ende der Themengruppe erscheint eine kleine Episode erregter Natur, welche der Blumenscene Gretchens in Liszts »Faust« ähnlich ist. Sie stützt sich musikalisch auf das kleine Motiv:

In der Schlusshälfte des Satzes wird Thekla wiederholt von Gefühlen stürmischer Unruhe ergriffen. In einem derartigen Momente ist es, wo das früher erwähnte Hymnenthema des ersten Satzes beschwichtigend eintritt.

Das Scherzo »Wallensteins Lager« wird viel einzeln aufgeführt. Es verdankt diese Bevorzugung seiner bestimmten Charakteristik, der Einfachheit seiner Form und seiner launigen Natur. Die Stütze seines Hauptsatzes bildet das Thema:



Um dasselbe herum reiht sich eine kleine Suite lebendiger Bilder, welche das Soldatenleben von seiner fröhlichen Seite veranschaulichen. Der Triangel klingt mit den Becken; ab und zu giebt auch die grosse Trommel grotesk einen dumpfen Schlag darein. Man spielt und tändelt anmuthig und gemüthlich; zuweilen werden auch die Scenen wilder, barsch und derb. Unter den vielen Nebenthemen, welche m Satze erscheinen, macht sich besonders das folgende bemerkbar:



Es ist die Melodie zu »Wilhelmus von Nassau«, einem niederländischen Reiterliede, welches in der Zeit der Reformation sehr beliebt war. In versteckteren und offenen

Anspielungen durchzieht dieser Volksgesang das ganze Scherzo von Anfang an. Schliesslich intoniren es die Bläser in seiner Originalgestalt zur Freude des Chorus, welcher es brausend aufnimmt. Da auf einmal: Generalpausen, Dissonanzen — ein Wirrwarr entsteht. Der Capuziner ist da! Seine Predigt vertritt das Trio des Scherzo. Ausserordentlich gelungen hat Rheinberger den bald bissigen, bald larmoyanten, bald salbungsvollen Ton nachgeahmt, welchen der Pater bei Schiller anschlägt, und die Drastik der originellen Scene wird in der Musik noch dadurch erhöht, dass hier auch die Reaction der unfreiwilligen Zuhörer zu einem treffenden lebendigen Ausdruck kommt. Der Haupttrumpf, welchen die übermüthigen Landsknechte dem Strafredner entgegenstellen, ist das Reiterlied.

Der vierte Satz der Sinfonie, »Wallensteins Tod« hat einen kurzen Prolog (Moderato Dmoll 9/8), welcher den tragischen Inhalt des Kommenden in schreckenden und klagenden Tönen kurz feststellt und dem unglücklichen Helden einen edlen Trauergesang widmet. Dann beginnt mit dem Allegro vivace (Ddur 6/8) eine Schilderung der letzten Stunden Wallensteins. Ein Tongemurmel, dem im Scherzo von Beethovens Eroica ähnlich, sagt uns, dass die Scene in der Nähe des Soldatenlagers spielt.

Wir hören muntere kriegerische Weisen: Allegro vivace. *f*

Auch Wallenstein scheint ihnen zu lauschen, bis er allmählich in Träumereien versinkt, drückender Natur die einen, liebenswürdig entzückend die anderen:



Das Schlussbild seiner Visionen (Allegro *C*) gleicht einem Triumphzuge. Wallenstein erwacht. Wieder hören wir den Lärm des Lagers. Der Fortgang ist wie vorhin. Nur lenkt die Traumscene jetzt in eine wunderschöne Schlum-

merscene (Adagio $^9/_8$ Hdur) über. Zum dritten Male beginnt darauf die Musik mit der Schilderung des Treibens im Lager. Wieder träumt Wallenstein. Jetzt aber werden die Motive von grellen Signalen der Posaunen und Trompeten, von wilden Figuren, von Dissonanzen und von einem grässlichen Aufschrei des ganzen Orchesters abgelöst. Die Katastrophe ist vorbei! Mit einem kurzen Epiloge, dessen Knappheit auf die Realistik der letzten Scene sehr beruhigend wirkt, entlässt uns der Componist.

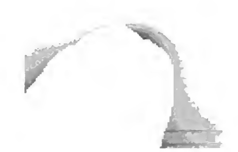
Schiller hat neuerdings zu anderen Programmsinfonien Veranlassung gegeben, die im Publicum noch wenig bekannt geworden sind: M. Moszcowskys »Jeanne d'Arc«, J. L. Nicodés »Maria Stuart« und H. Hubers »Tell«.

H. Hofmann »Frithjof«.

Eins derjenigen Werke, in welchem zwischen Programm und Musik nur ein lockerer Zusammenhang besteht, ist die vielgespielte Sinfonie »Frithjof« von Heinrich Hofmann. Der Componist beschränkt sich auf den erotischen Theil der bekannten Sage E. Tegners, und entwirft in dem ersten, zweiten und vierten Satze seiner Sinfonie von dem Glücke Frithjofs und Ingeborgs, von ihrer Trennung und ihrem Wiederfinden, eine Schilderung, welche an und für sich beredt ist, aber sicher auch auf jedes andere Liebespaar ebenso gut passen würde. Das Localcolorit, unter welchem wir die Bilder nach dem Titel des Werkes gern sehen möchten, ist in einem eingeschobenen dritten Satze »Lichtelfen und Reifriesen« extra beigegeben. Im ersten Allegro der Sinfonie, »Frithjof und Ingeborg« überschrieben, wechseln, in der Sprache der modernen Oper geflüsterte, zärtliche Geständnisse, schmeichelnde und kosende Reden und überschwängliche, glühende Erklärungen. Die beiden Hauptgestalten sind in ihren Themen mit Motiven charakterisirt, welche im Finale der Sinfonie wiederkehren. Frithjof mit

Allegro.

f, Ingeborg mit:





Der zweite Satz heisst »Ingeborgs Klage«. Das trauernde Mädchen ist repräsentirt durch:



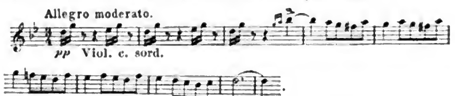
und durch das Schumann'sche (Cdur-Sinfonie):

Più animato.

, das hoffende durch:

. In der sehr kurzen Durchführung ist eine Episode der Erinnerung an Frithjof gewidmet. Sie steht auch motivisch mit dessen Thema in einem erkennbaren Zusammenhang: .

Die »Lichtelfen« des dritten Satzes (»Intermezzo«) werden durch folgendes Hauptthema gezeichnet:



Die »Reifriesen« führen über:



einen Tanz aus, dessen wilder Charakter durch hohe Triller und durch compacte Bläsermassen noch verstärkt wird. Die Erfindung und die Entwickelung der Themen zeigt den Einfluss von Mendelssohn und Gade. Das Eigenste des Componisten liegt in der lebendigen Farbenmischung, zu deren Reizen ein Glockenspiel einen aussergewöhnlichen Beitrag steuert.

Der vierte Satz, »Frithjofs Rückkehr«, beginnt mit

einer anschaulichen Einleitung. Hornsignale tönen von allen Seiten, allarmirende Figuren der Violinen rufen uns, einem festlichen Ereigniss zuzuschauen. Die heimathlichen Helden kehren als Sieger zurück, wie uns das aus Wagner'schen und Weber'schen Elementen zusammengesetzte und mit einem frischen Kopfe gekrönte Hauptthema sagen will:

Allegro vivace.

ff Viol.

Die Seitengedanken und das zweite Thema:

mf

etc.

wenden sich intimeren Herzensangelegenheiten zu. Schliesslich erscheint Ingeborg mit ihrem Thema aus dem ersten Satze der Sinfonie.

Eine kürzlich veröffentlichte Progammsuite H. Hofmanns, »Im Schlosshofe«, gehört zu den besten Leistungen des Componisten.

C. Goldmark »Ländliche Hochzeit«.

Ebenso und noch mehr lose als im »Frithjof« sind die Beziehungen zwischen Titel und Inhalt in der Sinfonie »Ländliche Hochzeit« von Carl Goldmark. Der Gegenstand ist für ein bescheideneres Genrebild, etwa im Umfang und Styl der »Festklänge« von Liszt, sehr geeignet; aber für eine Sinfonie oder eine grosse Suite — das letztere ist die Goldmark'sche Composition eigentlich — nicht wichtig genug. Auch ist der ländliche Charakter des zur Darstellung gewählten Ereignisses nicht eben eindringlich veranschaulicht; einzelne Partien widersprechen ihm geradezu. Aber die Goldmark'sche Sinfonie hat ihren musikalischen Werth. Sie verbindet Reichthum der Phantasie mit einem theilweise eigenthümlichen, immer aber fertigen und sicheren Ausdruck.

Der erste Satz besteht aus einer Reihe von 12 Variationen. F. Lachner hat diese Form für den Eingangssatz der Suite eingeführt. Von ihm unterscheidet sich Goldmark dadurch, dass er die Variationen frei durch-

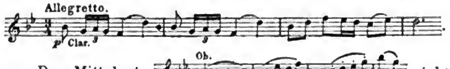
führt. Nur wenige bringen das ganze Thema; in einzelnen finden wir nur kurze motivische Fragmente desselben, in einer dritten Gruppe herrscht nur ein ideelles Verhältniss zum Modell. Der Ueberschrift nach bedeutet dieser erste Satz den »Hochzeitsmarsch«. Im technischen Sinne marschmässig sind nur der Anfang und der zu diesem zurückkehrende Schluss. Die Variationen haben wir uns als Figuren aus dem Hochzeitszug oder als Stimmungsbilder zu denken: einzelne phantastisch oder innig und beschaulich: die Mehrzahl flott, feurig und freudevoll. Das Thema selbst beginnt, in den Bässen allein, mit folgender Periode:

Moderato.

welcher der entsprechende Nachsatz folgt. Es schliesst mit einem freien Abgesang:

dessen lange Noten sich sehr hübsch in den Variationen bemerklich machen. Von besonderem Reize ist die Instrumentation des Satzes.

Der zweite Satz — »Brautlied« überschrieben — ist eine knappe Composition in der Form der dreitheiligen Arie. Der Hauptsatz hat reizende Elemente Schubertscher Melodik. Sein führendes Thema ist das folgende:

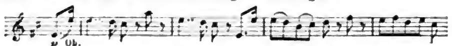


Dem Mittelsatz (Ob.) giebt die ungewöhnliche Wahl der Tonart (Unterdominante) den Charakter grosser Wärme.

Der dritte Satz, »Serenade«, hält die kunstvollere Form der Sonate ein. Seine Themen:

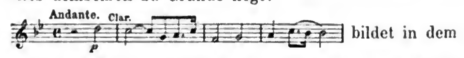


und das in der Durchführung bevorzugte:



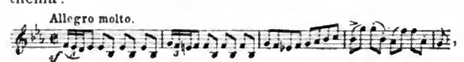
sind beide leichter scherzender Natur. In der Instrumentirung, die zuweilen eine dorfmässige Einfachheit besitzt, und in der Harmonie, in welcher die liegenden Bassquinten eine grosse Rolle spielen, hat der Componist ländliche Züge sehr launig eingewebt.

Der langsame Satz der Sinfonie führt den Titel »Im Garten«. Die Einleitung dieser Scene und der mit ihr identische Ausgang wird mit Recht als der schönste Moment der ganzen Sinfonie angesehen. Das Thema, welches demselben zu Grunde liegt:



bildet in dem wilden Finale der Sinfonie dann nochmals eine kurze, zarte, träumerische Episode. Den mittleren Theil des Satzes (Gesdur, 12/8) Tact bildet ein Liebesdialog, in der glühenden Sprache von Wagners »Tristan und Isolde« geführt.

Der Schlusssatz der Sinfonie heisst Tanz. Sein Hauptthema:



welches zunächst in der Form der Fuge ausgeführt wird, bringt kecke und volksthümliche Elemente in die Composition hinein. Unter allen Theilen der Sinfonie ist das Finale derjenige, welcher den ländlichen Charakter der Hochzeit am treuesten veranschaulicht und ein wirkliches Stück realistischer Progammmusik bildet. Eigenthümlich und mehrdeutig sind die nach Klang und Tonart so fremden Hornaccorde, welche an mehreren Stellen des Satzes mitten in den stärksten Tumult hineintönen.

Richard Strauss.

Die neuesten Beiträge zur Programmmusik hat Richard Strauss in vier sinfonischen Dichtungen geliefert, welche

die Titel führen: »Aus Italien«, »Don Juan«, »Macbeth«, »Tod und Verklärung«. Der kleine Kreis Derer, welche diese Arbeiten bisher kennen gelernt haben, rühmen an ihnen starke Phantasie und selbständige, frei aus dem Progamm entwickelte Form. Eine grosse musikalische Sicherheit und ausgeprägter Sinn für Effecte — zunächst allerdings noch äusserliche — hat der junge Componist bereits in seiner F moll-Sinfonie bewiesen, die vor einigen Jahren die Runde durch die grösseren Concertinstitute machte.

Von dem Zeitpunkte ab, wo Haydn ihre Umgestaltung begann, blieb die Sinfonie den Deutschen ziemlich allein überlassen. Nur die Franzosen stellten in längeren Abständen einzelne nennenswerthe Mitarbeiter, wie: Gossec, Méhul, Berlioz. Nach Analogie der Entwickelung, welche die Vocalmusik, zuletzt noch in der Oper, genommen hatte, war anzunehmen, dass eines Tages auch die Geschichte der Sinfonie wieder den internationalen Charakter tragen und dass der Wettstreit der Nationen sich auch dieser Kunstgattung bemächtigen werde. Nach 80 Jahren trat diese Wendung endlich ein. Doch erfolgte sie mit einer ebenso wichtigen als überraschenden Nüance. Die neuen Sinfoniker kamen nicht aus Italien, sondern aus Ländern, welche sich an der höheren musikalischen Kunstarbeit bisher nicht betheiligt hatten. Sie brachten neue Weisen, neue Klänge, einen ganzen Schatz von Naturmusik mit, für welchen die Stimmung durch die Arbeit der Romantiker aufs Günstigste vorbereitet war. Mit den Programmsinfonien theilen die nationalen das realistische Element in der Darstellung; der pathetische und hochdramatische Zug jener ist ihnen bis auf einzelne neueste Ausnahmen russischer Herkunft fremd. Ihr liebstes und eigenthümlichstes Gebiet ist das Genre.

Das erste Interesse für die Musik der sogenannten Nebennationen erwachte schon am Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Noch ehe Herders »Stimmen der

Völker« erschienen waren, lenkte Delabordes »Essaisur la musique etc.« die Aufmerksamkeit der gebildeten Musikwelt auf die Gesänge und die Tanzweisen der bisher musikalisch unbeachtet gebliebenen Nationen. Die Allgemeine Musikalische Zeitung verfolgte auf Anregung des Abt Vogler, des Lehrers von C. M. v. Weber und Meyerbeer, vom Anfang ihres Bestehens (1798) alle Erscheinungen auf diesem Gebiete, die Sammlungen und die Berichte. Die wesentlichste Beachtung erregten die Scandinavier. Bei ihnen nahm die Pflege der alten Nationalweisen zuerst wissenschaftliche Formen an, und sie lenkten diesen Schatz zuerst in das Gebiet der Kunst hinüber. Kuntzen, Weyse, P. E. Hartmann schrieben die ersten dänischen Opern, Opern, in welchen der Stoff der Handlung und ein Theil der Melodien vaterländisches Gut waren. Hierdurch angeregt und ermuntert, componirte der junge Däne Niels Gade seine berühmte Ouvertüre »Nachklänge aus Ossian«, welcher i. J. 1843 schon seine Cmoll-Sinfonie folgte. In dieser Sinfonie fanden die Kenner und die Freunde der nordischen Posie den Geist der Frithjofsage und der Edda wieder. Sie erschienen ihnen wie ein nordisches Musikepos, welches von den alten, gewaltigen Recken und ihren Kriegen und Siegen, von schlichten Jägern und Hirten und ihren naiv frohen Festen, von einer Natur, welche unter unscheinbarer Hülle intimen Reiz barg und von freundlichen Elementargeistern belebt war, erzählt. Wie der Stoff neu und poetisch, so war die Darstellung liebenswürdig. Das nordische Element drang sich nirgends äusserlich auf, technisch blieb es in einigen düsteren Balladenmelodien und in kurzen Dialogen der Bläser versteckt. Im Style der Composition begegnete man dem romantischen Charakter der Zeit. Es war ein schöner menschlicher Zug in ihm, dass er der begeisterten Schilderung einen wehmüthigen Ton beimischte, einen Ton, welcher der Trauer darüber Ausdruck zu geben schien, dass jene Welt, die in der Tondichtung mit ihren Göttern und Helden auflebte, in Wirklichkeit längst dahin

N. Gade C moll-Sinfonie.

gegangen war. In diesem Sinne beginnt der erste Satz der Sinfonie mit einem klagenden Prolog: Ein melancholischer Flor liegt über der liebevollen Melodie, die wie aus der Ferne während der Einleitung durch die Instrumente zieht.



Dann aber ergreifen die Trompeten das Wort und leiten eine Scene ein, in der sich rauhe Kräfte machtvoll regen. Das Thema



durch mehrfache Wiederholungen gesteigert, bildet den Hintergrund des Bildes: Der Held tritt auf mit seiner Schaar:

Allegro. *ff*. Die Gestalt ist uns aus der Einleitung bekannt; nur kräftiger und fester steht sie hier vor uns. Mit diesem einen Thema hat Gade den ganzen Satz bestritten, bald rückt er ihn in die Ferne, bald in eine düstere, bald in eine freundlichere Beleuchtung, wendet ihn hier ins Träumerische, dort ins Heroische. Nur während der kurzen Durchführung, in welcher der $^6/_4$ Tact der Einleitung wieder einsetzt, tritt ein freundlich sinnender Nebengedanke ein:



Als zweiter Satz folgt ein Scherzo (C dur $^6/_8$ Tact). Das Thema hat in der ersten Hälfte nur rhythmisches Leben: Melodielos, fassungslos vor freudiger Aufregung, rollt es in schnellen Achteln dahin — die zweite Hälfte bildet ein keckes Citat aus dem Hochzeitsmarsch der »Sommernachtstraum«-Musik. Auch im Trio begegnet sich Gade mit Mendelssohn. Seinen motivischen Inhalt bildet im vorwiegenden Theil eine jener schattenhaft dahinhuschenden Figuren, die Mendelssohn in den phantastischen Sätzen einbürgerte:

Vivace. p. Viol. c. sord. etc.

Der Nachsatz treibt ein anmuthiges Spiel mit Motiven, die der Natur abgelauscht zu sein scheinen:



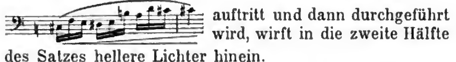
Den Kern des dritten Satzes (Andantino grazioso, F dur $^2/_4$) bildet ein freundlich ernster Gesangssatz, dessen Hauptperiode folgende ist.



Die kurzen Zwischensätze, welche die Wiederholungen dieser Hauptgruppe auseinanderhalten, haben den oben berührten klagenden Charakter und ruhen auf folgendem Motive:



Ein Triolenrhythmus, welcher zuerst in der Cellofigur



auftritt und dann durchgeführt wird, wirft in die zweite Hälfte des Satzes hellere Lichter hinein.

Der letzte Satz beginnt mit einem wahren Freudenallarm. Mit ausgelassenen Dissonanzen setzt das Tutti ein:

Molto Allegro.

im breiten Behagen wiegt es sich

etc. schier endlos, wenn die fröhliche, in den Eingangstacten auf den Anfang der Sinfonie zurückgreifende und ein Schubert'sches Gesicht tragende, Hauptmelodie angestimmt werden soll:



. Der Satz ist an selbständigen, schönen Themen überreich. Mit besonderer Wucht macht sich folgende Melodie der Bläser geltend:

die das gesammte Streichorchester mit breit arpeggirten Accorden, wie mit mächtigem Harfenklang umrauscht. Die ausserordentlicheInstrumentirungskunst,welche Gade in der ganzen Sinfonie beweist, feiert hier ihre stärksten Triumphe. Wenn die Trompeten ihre fröhlichen Signale in die glänzend kräftige Scene hineinwerfen, welche um den eben skizzirten Gesang sich bildet, da steht Bürgers »Lenore« vor uns: »Und jedes Heer mit Sing und Sang — Mit Paukenschlag und Kling und Klang — Geschmückt mit grünen Reisern — Zog heim zu seinen Häusern!« Besonders sinnig empfinden wir es, dass das Heldenthema aus dem ersten Satze der Sinfonie in das Finale hineingezogen worden ist. Dass die Menge des poetischen Stoffes in diesem Schlusssatze nicht ganz bewältigt worden ist, lässt sich nicht verkennen. Auch die anderen Sätze kann man formell vollendet nicht nennen, besonders das Scherzo ist unverhältnissmässig breit. Doch aber bleibt der Sinfonie ein mächtiger Zug in der Gestal-

tung, und in ihren nordischen Melodien und Motiven ein originelles Element von sicherer und grosser Wirkung.

N. Gade B dur-Sinfonie.

Unter den übrigen Sinfonien Gades — es giebt im Ganzen acht — ist die vierte (in B dur, 1851 veröffentlicht) die verbreitetste. Ihr Scherzo — es hat einen Spohr'schen Zug im Hauptsatz und zwei allerliebste volksmässige Melodien als Trios — ist der beliebteste unter den vier Sätzen. Im ersten Allegro tritt das scherzende Seitenthema: , und die schelmisch liebenswürdige Episode vor der letzten Intonation des kräftigen Hauptthema; im letzten Satze das recitativartig, zögernd und fragend in den Violinen beginnende zweite Thema hervor:



Es sind die wirklich eigenartig gedachten Stellen der Sinfonie. Das ganze Werk ist von dem abgeklärten Geiste milder Anmuth beherrscht und formell eine der reifsten Arbeiten der neueren Composition. Gleichwohl steht sie an geschichtlicher Bedeutung hinter der weniger abgerundeten C moll-Sinfonie Gades über allen Vergleich weit zurück. Denn in der späteren Sinfonie ist Gade ein hervorragender Vasall Schumanns und Beethovens, in jener ersten aber erscheint er als die Spitze und der Führer einer neuen Epoche. Jene C moll-Sinfonie gab der höheren Instrumentalmusik Impulse von grösster Bedeutung. Sie lenkte mit frischer Schärfe den Blick auf die nationalen Lieder und Tänze, und bewies, dass dieser Schatz auch für die grossen Formen der Composition nutzbar gemacht werden

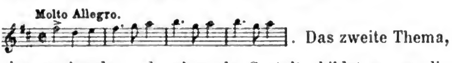
könne. Sie appellirte an die Heimathsliebe der Tonsetzer in allen Ländern und leitete eine Bewegung ein, die jedenfalls zu den wichtigsten Erscheinungen der neueren Musikgeschichte zählt. War diese Bewegung im Liede, in der Claviermusik (Field, Chopin), in der romantischen Oper Webers, Boieldieus, Aubers auch schon vorbereitet, so gebührt Gade doch das Verdienst, sie auf das wichtige Feld der Sinfonie gelenkt und da in Fluss gebracht zu haben.

Wir haben heute eine Reihe solcher auf nationalen Elementen ruhender Sinfonien und sinfonieartiger Werke, von denen einige auch im Repertoir Fuss gefasst haben. Der dänischen Schule gehört zunächst Emil Hartmann an, dessen Esdur-Sinfonie in Styl und Stoff unmittelbar an Gade anschliesst. In denselben Kreis sind auch die Nordischen Suiten von A. Hamerick zu stellen, welche allerdings mit Mendelssohn'schen, Wagner'schen und anderen Elementen stark getränkt erscheinen. Ein Positives besitzen sie in ihrem eigenen Klangleben. Dem Verständniss kommen ihre Ueberschriften entgegen. Norwegen und Schweden sind in der Sinfonie neuerdings durch S. Svendsen, in der Claviermusik, dem Liede und der Orchestersuite durch E. Grieg speciell vertreten. Diesen beiden »Jungscandinaviern« wird zuweilen bewusste Opposition gegen Gade und seine dänische Schule zugeschrieben. Nur bis zu einem beschränkten Punkte geschieht das mit Recht. Die Verschiedenheit beider Schulen beruht auf den benutzten Quellen. Die dänischen Volksweisen haben vorwiegend einen ernsten und strengen Charakter; in ihrer technischen Structur sind sie jedoch vorwiegend abendländisch. Die scandinavischen Melodien hingegen, welche Grieg und Svendsen benutzen, weisen auf ein fremdes Tonsystem hin, das sich abseits des grossen europäischen Kunststromes entwickelt hat. Stellt man sie, wie es die genannten Tonsetzer thun, in unser bekanntes Harmoniegebäude ein, so zwingen sie zu einer freieren Behandlung der Dissonanz, zu manchem grellen Wechsel zwischen Dur und Moll und zu Accordfolgen, welche uns

ungewohnt berühren. Sie repräsentiren eine eigenthümliche Empfindungswelt, in welcher das Träumerische einen breiten Raum einnimmt. Ein starker Schatten von Melancholie liegt in der Regel auch noch über den kurzen Tanzweisen, an welchen der norwegische Tonschatz besonders reich ist. Sie bilden Idyllen, in welchen zu dem ergötzlichen Moment auch ein rührendes hinzutritt. Das letztere liegt in der Beschränktheit der melodischen und rhythmischen Kreise, in welchen sich ihre Munterkeit bewegt. In diesem Punkte berühren sie sich mit der slavischen Volksmusik.

J. S. Svendsen D dur-Sinfonie.

Svendsen giebt namentlich in seiner Ddur-Sinfonie bezeichnende Proben von den Formen und auch von der Seele seiner heimathlichen Volksmusik. Das Hauptthema des ersten Satzes ruht in seinem Grundmotiv auf einer kurzen scandinavischen Tanzweise:



. Das zweite Thema, eine suchende und sehnende Gestalt, bildet gegen die drängenden und heftigen Elemente dieser fröhlichen Melodie einen sehr starken Contrast. Es besteht nicht aus einer einfachen Melodie, sondern aus einer Gruppe melodischer Sätzchen, unter denen das Motiv für die Entwickelung des Satzes die Hauptrolle übernimmt. In dem Entwurf dieses Satzes liegt sehr viel Genialität. Der Gegensatz zwischen froher Lebenslust und sinniger Träumerei, welchen die Themen aussprechen, tritt auch da auf, wo wir ihn nicht erwarten, z. B. in der Entwickelung des Hauptthemas selbst, und bewirkt unaufhörlich ungesuchte Effecte, kleine und grosse. Eine besondere Kunst liegt in der raschen Modulation der Stimmungen. Mit einem Schlage versetzt der Componist uns aus der Majestät der Bergwelt in die stille Schönheit der Fjords. Die dynamischen Mittel namentlich sind mit frappantem Erfolge benutzt. Das einzige, formell etwas

unreife Element dieses Allegros bilden die Fugatos, welche über das erste Thema versucht werden.

Die aus der Hingabe an das Wesen der Volksmusik fliessende Neigung zu einfacher Elementarwirkung zeigt sich auch in dem Andante der Sinfonie: an der Stelle besonders, wo das zweite Thema mit den langen, leisen Accorden der Streichinstrumente eingeleitet wird, über welche die Bläser einander sanfte Hirtenmotive zusingen. Das Hauptthema dieses Satzes, ein edler breiter Gesang, welcher zuerst auf den tiefen Saiten der Violinen erklingt:



dient im weiteren Verlauf des Satzes dazu, das glänzende coloristische Talent des Componisten zu entfalten. Von besonderer Schönheit ist die Stelle, wo es als Hornmelodie von den Pizzicato-Rhythmen der Geigen umspielt wird.

Den nordischen Charakter der Sinfonie bringt der dritte Satz derselben, ein Allegretto scherzando (G dur $^2/_4$) am entschiedensten zum Ausdruck. Zwar fängt er in deutscher Gemüthlichkeit an: . Aber schon nach 12 Tacten beginnt der zweite Satz mit einem Motive: dessen scandinavische Abkunft durch die untergelegte Harmonie noch deutlicher wird. Von derselben Natur ist das Thema des dritten Abschnitts, der in Bdur einsetzt:

p Flöte

Ziemlich spannend klingt er lange aus. Da setzt in den Violinen mit ganz wunderbar zart belebten Tonfarben — die auf geschickter Benutzung einer seltenen Spielart beruhen — Adur ein, und darüber intoniren die Hornbläser

eine neue nordische Melodie:

Sie ist von Hause aus von etwas derberem Schlage, entfaltet aber ihren ganzen schwerfällig drolligen Charakter erst dort, wo sie Bässe und Violinen im Canon durch ein gewaltiges Forte führen, das Trompeten und Hörner stürmisch genug einleiten. Schnell wie es gekommen, ist es auch vorbei. Der Componist zieht mit der ihm eigenen Raschheit einen phantastischen Schleier über die Scene, unter welchem sich allmählich das erste Thema des Satzes wieder zu regen beginnt. Es folgen nun Repetitionen in freier Folge. Die Form, durch welche die grosse bunte Menge lustiger Bilder in diesem Satze fest zusammengehalten wird, ist eine Modification des Rondosatzes. An der Wiederkehr des gemächlichen Hauptthemas hat der Zuhörer immer wieder einen Anhalt und Sammlungspunkt.

Das Finale beginnt mit einer Einleitung. Alle Themen sind nordisch. In der Durchführung überwiegt die Arbeit die Phantasie. Ein sehr schöner Moment der Inspiration ist der Eintritt des zweiten Themas. Er gebietet den Wolken, und siehe: es erscheint ein freundlicher Stern. Dass dieses zweite Thema nichts anderes ist, als die Melodie der Einleitung, nur in schnellerem Gang, hebt nur die Wirkung.

J. S. Svendsen B dur-Sinfonie. Die zweite Sinfonie Svendsens (B dur) beruht auf einem tieferen Stimmungsgrunde als seine erste. In allen ihren Sätzen lauert die Schwermuth, und noch im Finale wechseln die Momente des gewaltsamen Aufraffens der Kraft mit Augenblicken gänzlicher Verzagtheit. Am freiesten von trüben Anwandlungen hält sich der dritte Satz, eine als Intermezzo bezeichnete Pastoraldichtung, die Beethoven'sch beginnt und dann ganz in dem nordischen, neckischen und kindlichen Schalmeienton aufgeht. Auch der erste Satz hat eine ausgeprägt norwegische Melodie in seinem zweiten Thema, welches in diesem Satz die Rolle des guten, tröstenden, mit Heimaths- und Jugendbildern

zusprechenden Geistes übernimmt. Im Andante, das manchen Brahms'schen Zug enthält, hat der freundliche Gegensatz in einem kurzen, immer repetirenden — oft bescheiden versteckten — Achtelmotiv einen rührend naiven, unschuldigen Ausdruck gefunden. In der Form reifer als die D dur-Sinfonie, zeigt sich Svendsen in der zweiten Sinfonie doch weniger originell. Ausser den bereits angeführten Meistern gehören noch Schumann (im ersten Satz), Schubert (im dritten) zu den Componisten, deren Einfluss bemerkbar wird.

Ed. Griegs »Aus Holbergs Zeit«.

Von den beiden Orchestersuiten Ed. Griegs darf man die ältere »Aus Holbergs Zeit« (op. 40) kaum in die Classe der nationalen Musik stellen. Sie hat nur in der Musette und im Rigandon einige spärliche scandinavische Töne. Aber das Werk ist unter allen den neuen Suiten, welche den Geist des 18. Jahrhunderts heraufzubeschwören suchen, eins der liebenswürdigsten. Es wählt die copirenden Mittel mit allzuviel Beschränkung, es entfernt sich in seiner Leidenschaftlichkeit vom Wesen der alten Kunst; aber es ersetzt das Alles durch die poetische Kraft, welche die knappen Formen erfüllt.

Ed. Griegs »Peer Gynt«.

Die zweite Suite des Componisten ist eine Zusammenstellung von Instrumentalsätzen aus der Musik, welche Ed. Griegs zu der dramatischen Dichtung »Peer Gynt« von H. Ibsen geschrieben hat. Ihre ersten beiden Sätze sind stimmungsvolle einfache, wohlklingende Tondichtungen ohne besondere Züge: der dritte erst wird eigen und streift das national-scandinavische Tongebiet. Der vierte gehört ganz und gar in jene Familie, auch bei den Slaven und bei den Italienern vorkommender Volkstänze, die den Uebergang von der Beharrlichkeit zum Fanatismus zu schildern scheinen.

F. Cowen Scandinavische Sinfonie.

Auch der Engländer F. Cowen hat vor einigen Jahren eine »Scandinavische Sinfonie« veröffentlicht, welche von der Mehrzahl der deutschen Concertinstitute mit Beifall aufgeführt worden ist. Diese Sinfonie gehört jedenfalls unter die bedeutendsten Instrumentalcompositionen, welche seit Jahrzehnten jenseits des Canals entstanden

sind. Wäre der erste Satz, dessen melancholisches Hauptthema



schliesslich zum Quälgeist wird, etwas reicher an Ideen, und der letzte ein total anderer, so würde diese Sinfonie unter die hervorragendsten neueren Nummern ihrer Gattung einzureihen sein. Die einfachen Ideen des Andante mit dem Titel »Sommernacht am Fjord«, in welchen ein (im Nebensaal zu versteckendes) Hornquartett die Träumerei der Violinen mit derben Tanzweisen unterbricht, die ganz wie aus der Ferne herüberklingen, haben die Poesie und den Effect für sich. Ebenso ist das Scherzo in anderer Art wirksam und frappant: ein freundliches Gespensterstück, in welchem der flüchtige, schattenhafte Charakter mit einer genialen Consequenz durchgeführt wird. Die Geigen hinter Sordinen mit einem eiligen Motive huschend

Allegro molto.

, der Mittelsatz, ein Nebel aus zitternden Rhythmen und mysteriösen Modulationen, in den die Bläser nichts als Accordnoten hineintropfen: das Ganze getrieben vom hellen Klang des Triangel. Es ist seit der »Fee Mab« von Berlioz in dieser eigenen Art von Phantastik vielleicht kein so runder und gelungener Satz componirt worden!

Gades Weckruf fand aber auch weit über die scandinavischen Länder und Kreise hinaus seinen Wiederhall. Am wenigsten von Belang ist das, was aus Ungarns grossem originellen Musikschatz für die grossen Formen der Orchestercomposition fruchtbar gemacht wurde. Wir registriren hier einfach die Ungarischen Suiten von H. Hoffmann und von Raff.

H. Bizet »l'Arlésienne«.

Von den Franzosen nennen wir G. Bizets Suite l'Arlésienne und B. Godards Scènes poétiques als hervorragende Beiträge zur Nationalmusik in Suite und Sinfonie. Die Suite Bizets bringt eine Reihe von Orchester-

sätzen, welche ursprünglich zu der Musik gehörten, welche der Componist der »Carmen« für das Schauspiel Daudets: l'Arlésienne d. i. das Mädchen von Arles geschrieben hatte. In der durchaus geistreichen Musik sind mehrere provençalische Volksweisen verwendet worden. Der picanteste und kunstvollste Satz ist das Finale, »Carillon« genannt. Die Hörner wiederholen in ihm unaufhörlich das Motiv eines Glockenspiels: *gis e fis.*

B. Godard Scènes poétiques.

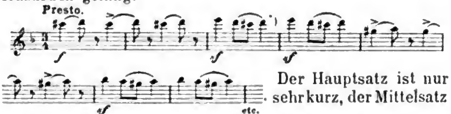
Godards Scènes poétiques sind kurze pastorale Skizzen: »Im Walde«, »Auf der Flur«, »Im Gebirge«, »Im Dorfe«. Ein anmuthiger, kecker Jugendgeist, der in der Naturschwärmerei nur eine Gastrolle zu geben scheint, spricht daraus. Thematisch sind die kleinen Sätze noch loser und leichter als die der Bizet'schen Suite entworfen und durchgeführt. Ihr Hauptreiz liegt in der wirklich poetischen Instrumentation. Der letzte Satz, bei welchem die grosse Trommel bedeutend mitwirkt, ist der originellste und zeigt das eigentliche Schelmengesicht des Autors.

Von italienischen Beiträgen zu der nationalen Richtung ist die Sinfonie von G. Sgambati zu erwähnen, in deren vierten Satze, »Serenata« betitelt, eine italienische Volksmelodie gebracht wird. Die Sinfonie Sgambatis ist diejenige unter den Werken der Gattung, welche am stärksten das nationale Element mit dem leidenschaftlichen Style der Programmmusiker verbindet.

A. Dvorak D dur-Sinfonie.

Von den Slaven haben wir zunächst Anton Dvorak zu nennen. Der ausgesprochen nationale Satz in dessen Ddur-Sinfonie (op. 60) ist das Scherzo. Es unterscheidet sich in Form und Charakter kaum von den bekannten und bedeutenden »Slavischen Tänzen« dieses Componisten und soll wohl auch durch den überschriebenen Titel: »Furiant« dieser Gattung zugewiesen werden. Ein wildes Blut wallt in diesem Satze; zu der Frische, mit welcher sein Hauptthema herein stürzt, gesellt sich auch ein querköpfiges Element, eine eigensinnige Ausgelassenheit, die in einem aus Beethovens vierter Sinfonie bekannten Wechsel von Zweiviertel- und Dreivierteltact

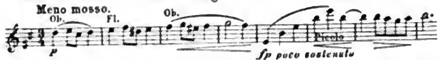
und in den dissonirenden Vorhaltsnoten deutlich zum Ausdruck gelangt:



Der Hauptsatz ist nur sehr kurz, der Mittelsatz dagegen im Beethoven'schen Style breit ausgeführt und mit einem neuen Thema bereichert. Es ist folgendes:



Das hier mit *b)* bezeichnete Schlusslied ist dasjenige, welches in der jetzt beginnenden Durchführung beider Themen bevorzugt wird. Die im Anfangstheile der neuen Melodie liegenden weicheren Elemente bleiben im Hintergrunde. Das Trio dieses Scherzo entwickelt sich in seinem ersten Theile ziemlich zögernd: Sein Thema baut sich stückweise auf und schliesst fragend und unentschieden:

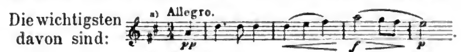


Der Klang des Piccolo bringt darin das national slavische Element sehr drastisch zur Geltung. Von der zweiten Hälfte des ersten Theils und durch den anderen Theil des Trios regt sich's dann freundlicher: durch die Bläser und die Celli streifen ruhige Gänge, die nach Melodie zu suchen scheinen. Einen ausgesprochenen wirklichen Gesangton vermeidet der Componist, der in seinem Scherzo weniger einen heiteren Satz, als ein musikalisches Charakterbild geben wollte: das Gemälde einer mit unwirschen Elementen kämpfenden Fröhlichkeit. Das Scherzo ist in der Form der einfachste und übersichtlichste Satz

*) Statt *d* lies: *e*.

der Dvorak'schen Sinfonie. Die anderen Sätze stellen in Betreff der Gedankenentwickelung und der durch sie bedingten Form dem Zuhörer durchschnittlich schwere Aufgaben, und es scheint uns durchaus nicht ein blosser Zufall zu sein, wenn das Publicum dieser Sinfonie etwas kühl gegenüber steht. Namentlich durch den ersten Satz und durch das Finale geht ein unsteter Zug. Die Phantasie hat die Menge der Gesichte nicht bewältigt; die Ideen durchkreuzen und verdrängen einander, die Episoden vergewaltigen die Hauptgedanken, und die ganze Darstellung macht das Folgen und Verstehen zu einer harten Arbeit.

Der erste Satz hat in seiner Themengruppe nicht weniger als sechs verschiedene Ideen, welche um die Führung ringen. Die wichtigsten davon sind:



Diese vier Tacte bilden die vordere Hälfte des Hauptthema, dessen erster Abschluss bereits bedeutend hinausgeschoben wird. Nach einer etwas stürmischen Unterbrechung im beschleunigten Tempo kehrt das Thema im glänzenden Forte-Klang, aber nur auf einen flüchtigen Augenblick zurück. Vor dem Eintritt des zweiten Thema passiren wir noch eine Reihe von Nebenmotiven, aus denen das folgende als das für die Satzentwickelung wichtigste hervorzuheben ist:



Das zweite Thema (in Hdur gestellt) gelangt zu keiner Bedeutung, dagegen nimmt der ihm folgende Nachsatz:



im Ideenkreise des Allegro eine hervorragende Stellung ein. Der ganze Satz gewährt das Bild einer um freundliche Ziele kämpfenden Stimmung, und enthält in seinen heiteren Partien eine Menge liebenswürdiger Züge, blühende musikalische Einfälle pastoralen und idyllischen

Charakters. In ihnen ist ein leichter Einfluss Schuberts zu bemerken, während für die pathetischen Excurse, die den weniger gelungenen Theil des Satzes bilden, Beethoven und noch mehr Brahms augenscheinlich zum Muster gedient haben.

Das Adagio (B dur $^2/_4$) wird von folgendem Hauptgedanken beherrscht:



Als zweites Thema folgt ihm ein schwärmerisch zärtlicher Gesang:



dessen Einführung durch eine kurze selbständige Episode, von freudigem Aufschwung beherrscht, wunderschön vermittelt wird. Der ganze Plan des Satzes ist noch leicht zu übersehen: Nach dem Abschluss des Seitenthemas repetirt die Hauptmelodie, und die eben erwähnte Episode leitet zu einer kurzen Durchführung über. Letztere setzt mit leidenschaftlicher Bewegung ein, geht aber sehr bald in den milden träumerischen Ton über, der dem ganzen Adagio seinen Charakter giebt. Auch durch seine melodischen und modulatorischen Wendungen erweist es die Verwandtschaft mit dem langsamen Satze von Beethovens Neunter. Im Finale seiner Sinfonie steht Dvorak wieder auf dem Boden, auf welchem seine dichterische Kraft das Eigenartigste und Beste giebt. Die Themen dieses Satzes, von denen wir als die hauptsächlichsten folgende zwei citiren:



sind echt böhmische Melodien, die uns an die alte Wiener Sinfonie, an Wenzel Müller, an lustige Sonntags-Nachmittage und an vergnügte Menschen erinnern. In der Durchführung verlässt Dvorak die in diesen Weisen gegebene Sphäre, zögert und scheint über die Berechtigung der fidelen Motive in Bedenken zu gerathen. Dieser Theil enthält sehr viele humoristische Züge von grosser Wirkung. Ausserordentlich drastisch ist der wilde Einsatz, mit welchem die Hörner das Motiv in das *pp* des Orchesters hineinwerfen. Jedoch nimmt das capriciöse Element das Interesse des Zuhörers etwas zu lang und zu kühn in Anspruch. Der Satz schliesst mit einem Presto über das Thema *a*).

Von weiteren national gefärbten Beiträgen böhmischer Componisten zur Suite und Sinfonie sind die Arbeiten Fr. Smetanas sehr beachtenswerth. Im deutschen Concertsaal sind sie ebenso unbekannt geblieben wie die Compositionen Fibys, A. Hrimalys und anderer Böhmen. Dass ein mit allerlei musikalischem Talent so ausserordentlich reich und von altersher gesegnetes Land wie Böhmen in der höheren Composition nur eine untergeordnete Stellung einnimmt, ist eine Erscheinung, die man beklagen kann; aber sie ist zur Zeit eine Thatsache. Statt denjenigen zu beschimpfen, der auf sie hinweist, thäten die tschechischen Wortführer besser, sich ruhig und ernst um die Gründe dieser Erscheinung zu kümmern.

Stärker als in anderen Ländern hat sich der Cultus nationaler Musik in Russland entwickelt. Die höhere Orchestercomposition ist hier fast gänzlich in seinen Dienst getreten, und selbst diejenigen Componisten, deren Bildung eine entschieden westliche und internationale ist, können sich jener nationalen Strömung nicht entziehen. Das patriotische Streben der jungen russischen Tonsetzer wird durch den Reichthum an heimischen Weisen begünstigt, über welche das vielstämmige Riesenreich verfügt.

Augenscheinlich sind es die der Cultur ferner stehenden Völkerschaften, zu deren musikalischen Schätzen sich die Vertreter der im Entstehen begriffenen Schule besonders hingezogen fühlen. An Gedankengehalt bieten die Weisen dieser Naturvölker durchschnittlich wenig: vorwiegend kurze Tanzweisen, welche sich durch fortgesetzte Wiederholungen desselben Motivs weiter fristen. Sie halten in Bezug auf melodischen Werth keinen Vergleich aus mit dem, was die Ungarn und Böhmen auf diesem Gebiete aufzuweisen haben, und selbst die Melodien der Scandinavier sind ihnen an Reichthum der Phantasie, an Freiheit und Mannigfaltigkeit der Form überlegen. In dieser Beziehung bieten die russischen Allegrothemen der künstlerischen Behandlung grosse Schwierigkeiten. Aber diese Nomadenmusik hat andere Seiten, von welchen aus sie auf die kunstmässige Composition sehr belebend einwirkt. Sie neigt zu dramatischen Formen und bietet im rein Klanglichen die erstaunlichsten Originalerscheinungen. Das Tonleben jener russischen Stämme, welche an den Ufern der Wolga, an den Küsten des Schwarzen Meeres und in den Thälern des Kaukasus dem Krieger- und Hirtenberuf obliegen, nährt sich von den Klängen der Natur; ihre Harmonien bilden sie nach der Gnade von Instrumenten, welche der sanglustige Reitersmann zu Pferde handhaben kann, ihre Accorde werden nicht von gebuchten Künstlergesetzen geregelt, sondern vom Zufall, von der practischen Bequemlichkeit und dem Streben, sich Gehör zu schaffen. Von daher kommt in den Orchesterwerken der jungrussischen Schule der bukolische Grundton, die häufige Verwendung einfacher und doppelter liegender Stimmen, von daher kommen die elementaren Ausbrüche ungezügelter Lust, von daher der Eifer und auch das Glück, mit welchem diese Tonsetzer ungewohnten instrumentalen und harmonischen Combinationen nachgehen, die naive Freude an dem Wechsel der Klangfarben, das Behagen, mit welchem sie lange Strecken ein unbedeutendes Motiv von einem Instrumente zum andern wandern lassen. Von der künstlerischen

Seite, in Bezug auf Phantasie und Form geprüft, sind diese national-russischen Orchestercompositionen im Durchschnitt erfreulich. Wie jede in der Bildung begriffene Schule, hat auch die jungrussische barocke und unreife Werke auf ihrem Conto stehen: ungeheuerliche Versuche, Stoffe aus der russischen Sage und Geschichte musikalisch zu bewältigen. Aber die Mehrzahl der Componisten hält sich ungefähr an den Typus, welchen Glinka in seiner bekannten Kamarinskaja aufgestellt hat. In Deutschland hat bisher nur wenig von den Arbeiten der nationalen russischen Schule Eingang gefunden. Die Rimsky-Korsakow, Dargomyzsky, Cui, Balakirew sind so gut wie unbekannt geblieben; jüngere Collegen haben abschreckend gewirkt. Hauptsächlich ist die Richtung bei uns durch Tschaikowsky vertreten, welcher ihr nur halb angehört. Seine hier in Betracht kommenden Werke sind die Serenade für Streichinstrumente (op. 48) und zwei Suiten. Die Serenade enthält in ihrem einleitenden, ersten Satze eine interessante Verbindung von alter (Händel'scher) und neuer (Schumann'scher) Musik. Ihr zweiter Satz, ein gut imitirter deutscher Walzer, weist namentlich in den zweistimmigen Solostellen der Violinen naiv liebenswürdige Züge auf, und ihr dritter, Elegie betitelt, zählt in seiner schönen Abendstimmung zu den poetisch hervorragenden Stücken der Gattung. Russisch ist nur das Finale, eine Burleske über ein kurzes Tanzthema. Sie geht in ihren Scherzen über das Mass hinaus und streift die Trivialität, ein Fehler, in welchen der durch Begabung und Bildung übrigens ausgezeichnete Componist hin und wieder verfällt. Die erste Suite bringt das nationale Element viel entschiedener zur Geltung. Der erste Satz durch einige russische Themen und durch einen geistigen Charakterzug der ganzen Schule: die Hartnäckigkeit im Verfolgen kleiner Einfälle. Bald naturalistisch, bald gelehrt, versuchen die Instrumente, wie weit sie es mit dem aufgesetzten Motive wohl treiben können. Der Walzer unterbricht mit vielen Stringendos und Ritardandos die behagliche Grundstimmung seines

P. Tschaikowsky Serenade.

P. Tschaikowsky 1. Suite.

Hauptthemas. In der Mitte veranlasst das Erscheinen einer gewöhnlichen Achtelfigur einen wahren Tumult. Specifische russiche Melodien hat der Satz nicht, aber mehrere der reinen Freude am Klingen von Accord und Ton gewidmete, schöne Stellen. Namentlich der Ausgang des Ganzen gehört in diese Kategorie. Der dritte Satz ist eine echt russische Burleske, welcher fast von Anfang bis zum Ende ein und dasselbe rhythmische Motiv zu Grunde liegt . Mit wahrem Fanatismus feiern es die Instrumente. Der vierte Satz ist eine gut gedachte Träumerei, in der Form eines Alternativs. Die beginnende Melodie in Amoll ist national, der Gegensatz in Adur freie und für die Länge nicht recht ausreichende Erfindung. An Klangeffecten, Soli von englischem Horn, Piccolo, Harfe, hohen Harmonien, rauschenden Mischungen des Rhythmus ist dieser Satz sehr reich. Der letzte Satz mischt ein russisches, kurzes rhythmisch gleichförmiges Tanzthema mit freien Stellen, deren musikalischer Gehalt wesentlich auf Accord- und Instrumentationseffecten beruht. Nicht blos dieser Satz sondern die ganze Suite entfaltet nach dieser Seite hin eine unverkennbare Originalität und äussert eine nachhaltige sinnliche Wirkung.

Eine zweite Suite Tschaikowskys (op. 53) verfolgt die in der ersten schon hervortretende Richtung aufs Aeusserliche noch bedeutend weiter, bis zu Punkten, wo man an dem Geschmack des Componisten irre werden muss. Ein solcher Punkt ist die Nr. 4 der Suite, ein »Marsche miniature«, in dem mit den Mitteln des Orchesters die Effecte einer Spieldose nachgeahmt werden.

A. Borodin Esdur-Sinfonie.

In neuerer Zeit ist in Deutschland mehrfach die Esdur-Sinfonie von A. Borodin aufgeführt worden und hat weniger beim Publicum, aber ganz entschieden in den musikalischen Fachkreisen grosses Interesse erregt. Diese Sinfonie gehört nach ihrem Stoffe der jungrussischen Schule inniger an, als dies bei den Arbeiten Tschai-

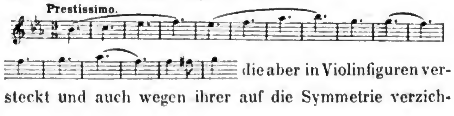
kowskys der Fall ist. Sie zeichnet sich durch künstlerische Reife und Abklärung aus und scheint deshalb besonders geeignet, die Bekanntschaft mit dieser für die Zukunft vielleicht nicht unbedeutenden Richtung zu vermitteln und ein Bild von dem zu geben, was die Jungrussen wollen, was sie heute schon leisten nnd was ihnen noch fehlt. Diejenigen Sätze, welche den Nationalcharakter am schärfsten ausprägen, sind der erste und dritte; der zweite ist zur Hälfte russisch und der vierte ganz germanisch.

Der erste Satz beginnnt mit einer schwermüthig träumerischen Einleitung. Die Bässe stellen die Hauptmelodie auf: Adagio. [Notenbeispiel], welche von den Holzbläsern und Geigern mit aufmunternden Motiven beantwortet wird. Die Harmonie deckt die Formen des Gesanges mehr zu, als sie dieselben hebt. Da wendet sich die Phantasie mit einem energischen Rucke einer heiteren Sphäre zu; unvermuthet stehen wir im Allegro. In den Hörnern und Holzbläsern beginnt ein helles, munteres Klingen, das nur auf Rhythmen gestützt ist. Die anderen Instrumente probiren dazu jetzt zart, jetzt kräftig brausend, Motive die zu dem neuen Tone passen, und endlich ist Alles zur fröhlichen Fahrt bereit. Die ersten 26 Tacte des Allegro, welche der Feststellung von Tonart und Thema vorhergehen, sind für das Wesen der russischen Kunstmusik charakteristisch: sie zeigen uns ihre Liebe zu den Elementarkräften der Musik, ihre Freude am blossen Rhythmus und am Accord, ihre Neigung, ohne bestimmten Gedankenpfad, ohne die Stütze fest erkennbarer Motive durch die klangliche Wildniss zu streifen, den Punkt, welcher sie mit der Natur verknüpft und von der gesitteten älteren Kunst des Abendlandes unterscheidet, den Punkt, in dem ihre Stärke und zugleich ihre Schwäche liegt. Das Thema, welches Borodin nach dem Abschluss dieser tumultuarischen Scene aufgestellt, ist aus der

Melodie der langsamen Einleitung abgeleitet und hat folgende Gestalt: a) Allegro molto. . Auf gewichtige Gegenthemen hat der Componist fast ganz verzichtet. Ein einziges, das öfter erscheint:

b) nimmt seinen Abschluss identisch mit dem des ersten Thema's. Die anderen — unter denen das Geigenmotiv ff durch seinen festen Schritt bemerkbar — treten nur episodisch auf. Dem jugendlichen, treibenden Elemente des Hauptthema wird nur vorübergehend durch eine sentimentale Wendung Halt geboten. Alles ist in diesem Satze Bewegung und sprossendes Leben, aber von einer grossen Gleichförmigkeit der Gestaltungen. Denn diese ruhen bis auf wenige Ausnahmen alle auf der kurzen Form jenes mit *a*) bezeichneten Thema. Es herrscht Poesie in dem Satze: aber es ist die Poesie der Steppe, welche uns an den Wechsel von Höhen und Thälern gewöhnte, stille Plätzchen für's Gemüth liebende Deutsche zunächst etwas befremdet. Sehr anzuerkennen ist die Kunst, mit welcher Borodin das führende Motiv immer wieder in neue Orchesterfarben kleidet und den Satz ohne Stockungen immer leicht im Fluss erhält. Besonders schön ist der Schluss des Satzes, ein Andantino mit Abschiedsstimmung, durch rhythmische Verlängerungen der beiden Themen *a* und *b* gebildet.

Der zweite Satz, ein Scherzo (Prestissimo $^3/_8$ Esdur) hat zum Hauptthema folgende Melodie:



die aber in Violinfiguren versteckt und auch wegen ihrer auf die Symmetrie verzich-

tenden Periodisirung schwer zu verfolgen ist. Als Trio bringt dieses Scherzo eine Art Dudelsackmusik, in der folgende drollige Melodie durch die Instrumente wandert:

Ob.

. Der Satz, welcher als Bild aus dem musikalischen Volksleben verstanden sein will, ist mit viel Humor durchgeführt, namentlich das Fagott trägt viel zu einem heiteren Effecte bei.

Der dritte Satz (Andante $^3/_4$ D dur) zerfällt in drei Abschnitte. Der erste beginnt mit einem breiten Gesang



etc. den die Celli anstimmen, englisch Horn und Flöte fortsetzen. Er klingt eigenthümlich melancholisch, und die Verzierungen, die er enthält, deuten auf orientalische Abkunft. In der Harmonie, die in Dissonanzen still liegt, herrscht ein merkwürdig dämmernder Charakter, eine Beklommenheit, der am Schlusse dieses Abschnitts ein plötzlicher starker Aufschrei Luft macht. Der zweite Abschnitt wird lebendiger, die Violinen betheiligen sich am Gesange, und in den Bläsern zunächst erhebt sich ein rhythmisches Motiv, das bald näher, bald ferner zu klingen scheint. Es verschwindet wieder, lebt nur noch in den Schlägen der Pauken fort, tritt dann wieder stärker auf, wächst bis zur Macht tönender Glocken und erregt einen allgemeinen Aufschwung. Das Tutti stimmt — wir sind in den dritten Abschnitt eingetreten — die Melodie, mit welcher der Satz begann, im Style einer feierlichen Freudenhymne an, und mild und sanft klingt das Andante aus. Der scenische Charakter dieses Satzes ist nicht zu

verkennen und lässt verschiedene Deutungen zu. Der Schlusssatz der Sinfonie, zu dessen Hauptthema

Allegro.

Schumann, zu dessen Durchführungstheile Mendelssohn die Muster geliefert hat, verlässt den heimathlichen Boden.





V.

Die moderne Suite und die neueste Entwickelung der classischen Sinfonie.

Die Werke der Nationalen und der Programmmusiker bilden einen wichtigen Theil in der sinfonischen Production der letzten Jahrzehnte. Jedoch repäsentiren sie nicht die Hauptströmung. Diese hält vielmehr an den Traditionen fest, welche in den Werken Beethovens und der Romantiker niedergelegt sind. Ja, mitten in der bewegtesten Zeit des Streites, welcher sich um den Werth und Berechtigung der neuen Programmmusik erhob, um das Jahr 1860, lebte plötzlich eine Kunstgattung wieder auf, deren Blüthezeit noch hinter den Tagen der Wiener Classiker zurückliegt. Es ist die schon im vorhergehenden Capitel wiederholt berührte Suite.

Die Wiedereinführung der Suite entsprach dem practischen Bedürfnisse nach einer einfachen musikalischen Naturkost, dem Verlangen nach grösseren Orchestercompositionen, welche sich, wie die Symphonie, in gebildeten Formen bewegen, den Geist aber mit schwerer Gedankenarbeit und den Strapazen unserer hohen Cultur verschonen sollten. Dass man mit dieser humanen Mission gerade die alte Suite betraute, war eine weitere Wirkung jenes historischen Sinnes, welcher seit dem Vorgehen Mendelssohns die Musikwelt stärker zu durchdringen begann und welcher in den Gesammtausgaben und Einzel-

ausgaben von Werken älterer Meister, in der Gründung und Thätigkeit der Tonkünstlervereine immer mehr Ausdruck und zugleich Förderung fand. Es war ein Jahrzehnt lang der Hauptfehler der modernen Suite, dass man ihr das historische Studium und die Abhängigkeit von alten Mustern zu deutlich ansah. Die alte deutsche Orchestersuite bildete den Sammelplatz, auf welchem sich die charakteristischen Tanz- und Liedweisen aller Nationen zusammenfanden. Davon ausgehend hätten die modernen Suitencomponisten sich in erster Linie darnach umsehen müssen, was das 19. Jahrhundert an künstlerisch verwendbaren Elementen der Volksmusik bietet. Und dass es solche bietet, hatte Chopin bewiesen. Statt dessen copirte aber die Mehrzahl die Sarabanden, Giguen, Couranten, Allemanden der Bach'schen Claviersuite, trug aus der neueren Zeit ein Scherzo, wenn es hoch kam, einen Marsch herbei und vervollständigte das Ganze mit Variationen und Fugen. Der oft missverstandene contrapunktische Styl der Alten wurde ersichtlich höher angeschlagen, als das volksthümliche Princip ihrer Suite.

Das Verdienst, als der Erste nach hundert Jahren wieder Suiten geschrieben zu haben, hat Joachim Raff für sich in Anspruch genommen.*) Der Hauptantheil an der Neubelebung und Einführung der alten Kunstform muss jedoch Franz Lachner zugeschrieben werden. In der Sinfonieperiode der dreissiger Jahre von den Preisrichtern, nicht aber vom Publicum ausgezeichnet, fand dieser Tonsetzer noch spät in der Suite einen Wirkungskreis, auf welchem er viele Freude bereitet und seinem Namen ein bleibendes Andenken erworben hat. Auch Lachner gehört der contrapunktischen Richtung der modernen Suite an. Aber die wirklich volksthümliche Natur seines Talents äussert sich bei ihm auch, gerade wie bei den Alten, in der strengen Form. Seine Fugen sind frisch und kräftig, frei und effectvoll. Lachner hat sogar für die moderne Weiterbildung dieses ebenso schwierigen

---

*) Siehe M. Hauptmann, Briefe an F. Hauser II, 249.

als interessanten Styls werthvolle Fingerzeige und Anregungen gegeben. Lachner spricht echten Suitenton: Auch wo er gelehrt wird, bleibt er klar und verständlich; wenn es nicht anders geht, ist er lieber trivial als gekünstelt, und der Undeutlichkeit geht er so sehr aus dem Wege, dass er sich darüber oft ins Redselige und Breite verliert. Eine besondere Specialität in seinen Suiten bilden die Märsche. Sie zeichnen sich aus durch eine einfach kernige Rhythmik und durch eindringliche Melodien, welche oft mit aparten, blühenden Figuren gewürzt sind. Oft sind diese Märsche gar nicht declarirt und segeln unter der Flagge von Ouvertüren und Intermezzos. Aber auch an traulichen Idyllen sind die Lachner'schen Suiten reich. Eine, im besten Sinne des Wortes, gut bürgerliche Poesie beherrscht die Mehrzahl seiner Menuetts und Andantes. Die Sprache, welche er in ihnen vorzugsweise spricht, erscheint aus den Idiomen der alten Wiener Schule, speciell dem F. Schuberts, dann denen Spohrs und Mendelssohns als ein neues Viertes hervorgegangen.

F. Lachner Suite Nr. 1 (D moll).

Unter den sieben Suiten Lachners ragt die erste (D moll) durch Werth und Popularität hervor. Ihr erster Satz besonders, ein »Präludium«, in welchem das Thema:



mit Kraft und Kunst durchgeführt wird, ist einer der effectvollsten Sätze in der neueren Suitenlitteratur: naturfrisch und mit manchem kecken Harmoniesprung dahinfliessend, originell und individuell in seiner Mischung von Derbheit und Anmuth. Der zweite Satz, Menuett, ist eins der liebenswürdigsten Rococcobilder in romantischer Färbung. Der Hauptsatz tänzelt auf folgender Melodie hin:

Allegro non troppo.

Das Trio hat dieselbe Grazie, aber mehr Chorcharakter: als ob Massen anträten. Sein Thema wird von einer Art von Basso ostinato gravitätisch begleitet:



Der dritte Satz besteht aus einem Cyclus von Variationen, welchen folgendes Thema zu Grunde liegt:

Die Bratschen begleiten dasselbe in der oberen Octave Die Variationen — 23 an der Zahl — sind vorwiegend im älteren Style gehalten und entfernen sich niemals weit vom Thema, welches in andere Tempi und Tactarten gesetzt, mit wechselnden Figuren umkleidet, aber einschneidenderen Umbildungen nicht unterzogen wird. Die grosse Hälfte der Variationen übt trotzdem die tiefere Wirkung von Charakterstücken aus; ein Theil ist als virtuoses Spielwerk zu betrachten. Den Cyclus beschliesst ein Marsch, welcher über den Verband der Suite, zu welcher er gehört, und aus den Concertsälen hinaus in die Volkscapellen gedrungen ist. Sein direct an A. Eberls D dur-Sinfonie erinnerndes Thema, welches zuerst wie aus weiter Ferne hörbar wird, genügt allein, um diese Popularität zu erklären:



Das Finale der Suite, ihr vierter Satz, besteht aus einem wehmüthigen

*) Lies: *ces.*

Andante als Einleitung und einer sehr streitbaren Fuge über folgendes Thema:



F. Lachner Suite Nr. 2 (E moll).

Die zweite Suite Lachners (E moll) hat unter ihren fünf Sätzen zwei Fugen, welche beide durch eigenthümliche Anlage interessiren. Die eine in der Gigue durch die eingelegten homophonen Partien und die dramatisch schwungvollen Steigerungen am Schlusse; die andere, im ersten Satze durch die poetische Verbindung, welche sie mit der melancholischen Introduction eingeht: In dem Moment, wo der Satz abschliessen könnte, taucht das leidenschaftliche Anfangsmotiv der Einleitung auf, setzt sich als zweites Thema fest, und die Fuge wird zur Doppelfuge. Das Menuett dieser Suite, dessen Trio ein graziöser Canon zwischen Violine und Bratsche ist, nähert sich dem Charakter der Mazurka, das Intermezzo, namentlich im Mittelsatze, dem Marsch.

F. Lachner Suite Nr. 3 (F moll).

Die dritte Suite Lachners (F moll) beginnt mit einem »Präludium« im müden Ton. Ihr zweiter Satz, Intermezzo, überdeckt eine tief elegische Stimmung, aus welcher zuweilen pathetische Klagen hervorbrechen, mit einem leicht tändelnden Motiv. Die Sarabande bildet eine ähnliche Verbindung von gefühlvoll weichem Gesang mit behaglichen Tanzmotiven. Zwischen den beiden Sätzen steht wieder ein längerer Variationencyclus, dessen Thema mit dem Allegretto von Beethovens siebenter Sinfonie in naher Verwandtschaft steht. Auch dieser Satz klingt mild aus. Unter seinen energischeren Partien ragt diejenige Variation hervor, in welcher die Holzbläser unisono sich auf der chromatischen Scala tummeln. In den Schlusssätzen der Suite, einer Courante mit einem Schumann'schen Violinthema und sehr hübschen Klangeffecten, und einer modernisirten, balletmässigen Gavotte

wirft die Composition alles Trübe ab und wendet sich kräftigen Geistes dem Frohsinn zu.

F. Lachner Suite Nr. 4 (Es dur).

In der vierten Suite Lachners (Es dur) ist das contrapunktische Element wieder stärker vertreten. Der erste Satz, Ouvertüre benannt, fugirt am Schlusse, der fünfte, eine sehr kräftig einsetzende, modernisirte Gigue, durchaus, und beide Male ist die Fugenform wieder in interessanter, freier Weise mit einfach melodischen, anmuthigen Episoden durchzogen. Der erste Satz ist nur dem Namen nach eine Ouvertüre, nach dem Charakter ein Marsch mit ausserordentlich populärem Thema. Er gleicht einem Festzug, der von Jungfrauen eröffnet und von Militär geschlossen wird. Zwischen den beiden Gruppen bildet ein energisch frohes Thema, dessen Heimath in Webers Euryanthe liegt, den Uebergang. Der wirkungsvollste Satz der Suite ist das Scherzo pastorale mit einem reizenden Cellosolo im Trio.

F. Lachner Suite Nr. 5 (C moll).

Die fünfte Suite Lachners (C moll) weicht von den vorausgehenden wohlthuend durch die Knappheit der Sätze ab. Ihre hervorragendsten Partien sind der Mittelsatz des Andante, ein sehr klar wirkender Canon zwischen Solovioline und Bratsche, und das Trio im Scherzo, ein edler Gesang, auf welchem Schuberts Geist ruht. Im Finale, welches in der Form des Sonatensatzes gehalten ist, taucht als zweites Thema eine bekannte Oberongestalt auf.

F. Lachner Suite Nr. 6 (C dur).

Der poetische Plan von Lachners sechster Suite (C dur) steht mit dem deutschen Kriege in den Jahren 1870—71 im Zusammenhang. Schon die Gavotte, welche hereinfährt wie »Zieten aus dem Busch«, erinnert an soldatische Elemente. Das Finale ist einer der bedeutendsten patriotischen Tribute, welche die Musik jener Zeit dargebracht hat. Es vereinigt die Trauerfeier mit Siegesjubel und Dank. Klagende Recitative im Spohr'schen Style leiten eine mild und resignirt gehaltene Paraphrase des Heldenchorals »Ein' feste Burg« ein. So wie die Begleitmannschaft vom Grabe des Kameraden mit fröhlichem Spiel wegzieht, folgt dann auch hier der Trauercere-

monie ein demonstrativ munterer und energischer, kurz und keck rhythmisirter Marsch, eine der flottesten Compositionen, welche Lachner in dieser seiner Specialgattung geschrieben hat.

F. Lachner Suite Nr. 7 »Ballsuite«.

Die siebente und letzte Suite Lachners, »Ballsuite« genannt, macht mit der Modernisirung der Gattung Ernst. Sie besteht, mit Ausnahme des Intermezzo und der Introduction, aus lauter Tanzsätzen, die heute noch practisch leben: Polonaise, Mazurka, Walzer, Dreher, Lance. Leider ist die vortreffliche Absicht von der musikalischen Erfindung wenig unterstützt worden. Mit erfreulicherem Gelingen hat einen ähnlichen Versuch J. Herbeck in seinen »Tanzmomenten« durchgeführt.

J. Herbeck.

Die Lachner'schen Suiten waren in dem Jahrzehnt ihrer Entstehung sehr beliebt und haben die meisten Werke der Gattung, welche mit ihnen gleichzeitig hervortraten, bis heute an Lebenskraft weit übertroffen. Wenn sie jetzt anfangen zu altern und aus den Concertsälen zu schwinden, so bleibt ihnen noch lange die Sympathie der Freunde des vierhändigen Clavierspiels gewiss.

J. Raff Suite (Cdur).

H. Esser Suite (Amoll).

Unter denjenigen Suiten Bach'scher Richtung, welche mit den ersten Arbeiten Lachners bedeutend concurrirten, sind die Cdur-Suite von J. Raff und die Amoll-Suite H. Essers (die zweite dieses Componisten) hervorzuheben. Es sind in erster Linie Documente für den merkwürdigen Begriff von der Kunst der alten Meister, wie er um die Mitte unseres Jahrhunderts noch bei selbst bedeutenden Musikern fest sass. Auch in den Charakteretüden des trefflichen Moscheles regnet es eitel »Figuralmusik« wenn die Alten geschildert werden sollen. Raff cortrapunktirt steif, gleichförmig und so ruhelos und hastig, dass Einem der Athem vergeht. Esser jagt barocke Passagen mit unablässigen Sequenzen und Imitationen im Kreise herum. In Raffs Suite werden erst die letzten Sätze, das Adagietto, Scherzo und Finale, welche aus Mendelssohn'schen und Schumann'schen Quellen schöpfen, natürlicher, freier und phantasievoller. Esser hat ausser dem Ueberfluss an Vorhalten und archaisti-

schen Dissonanzen aus der alten Suite doch auch etwas von ihrer Kraft (in der Introduzione) und von ihrer Grazie (Allegretto) in seine Copie gebracht.

W. Bargiel Suite.

Auch die mit den genannten Werken ziemlich gleichaltrige C dur-Suite von W. Bargiel bildet alte Formen nach: Courante, Allemande, Sarabande. Air und Gigue. Aber der Componist erfüllt sie frisch zu mit modernem, zum Theil Schumann'schem, Geiste. Dadurch wird diese Suite zu einer der interessantesten Erscheinungen in der Gattung. Sie überragt die Sinfonie Bargiels an Natürlichkeit der Haltung, an Beweglichkeit der Phantasie und verdient in's Repertoir wieder aufgenommen zu werden.

J. O. Grimm Suite in Canonform Nr. 1 (C dur).

Die contrapunktische Tendenz der modernen Suite gipfelt in den beiden Suiten Julius Otto Grimms. Es sind Suiten in der Form des Canons durchgeführt. Die erste (C dur) für Streichorchester bewegt sich in knappen Bahnen. Ihrem ersten Satze, welcher den festlichen Ton der Mozart'schen Jugendsinfonien anschlägt, liegt das Schema der Sonatine zu Grunde. Das Andante hat dreitheilige Liedform, der dritte Satz ist ein Menuett einfachster Fassung ohne Seitensätze, das Finale ein Miniaturrondo. Der Canon liegt immer sehr offen oben auf: die Stimmen folgen einander in der Octav und in kurzen Abständen ohne Künstelei. Nur im letzten Satze wählt Grimm für den zarten Mittelsatz (in As) die Distance achttactiger Perioden. Trotz der Fesseln in der Schreibart äussert die Composition eine schöne geistige und sinnliche Wirkung. Ein besonderer Reiz des Klanges liegt über dem Andante, welches vom Soloquartett allein vorgetragen wird, und über dem warm, gemüthlich und innig einsetzenden Trio des Menuett.

J. O. Grimm Suite in Canonform Nr. 2 (G dur).

Grimms zweite Suite (G dur) erregt und befriedigt höhere Ansprüche. Irren wir nicht, so war sie vor der Drucklegung als Sinfonie betitelt. Sie ist für volles Orchester geschrieben: ihre Sätze haben breite Formen mit ausgeführten Durchführungspartien und ihre Gedanken durchstreifen grosse Kreise und berühren entgegengesetzte

Regionen. Der Zuhörer vergisst über dem Gang der Leidenschaften die kleinen Reize des Canons, den der Componist selbst häufig auf die Nebenplätze der Dichtung, in die Begleitungsmotive und in den Figurentheil, zurück verwiesen hat. Obgleich der Canon hier bescheidener auftritt, als in der kleinen ersten Suite, ist er mit noch grösserer Kunst, mannigfaltiger, freier und practischer gehandhabt. Letzteres dadurch, dass die Melodien kürzer und schärfer gegliedert sind. Auch hier wiegt der Canon in der Octave und mit schnell folgenden Stimmen vor; aber es sind, wie im langsamen Satze der Canon in der Umkehrung, auch seltenere Arten verwendet. Auf Momente schweigt die canonische Kunst und vor dem Einerlei bewahrt ein häufiger Wechsel in der Besetzung der führenden Stimmen. Den grössten poetischen Werth hat unter den vier Sätzen der Gdur-Suite das Adagio, eine ernste Betrachtung über das Thema:



Einen Nachfolger auf dem interessanten Pfade fand Grimm in S. Jadassohn, welcher in seiner ersten Serenade (Gdur) den Canon als die Form für leichte Gedanken und kleine Scherze benutzt. In seiner zweiten Serenade (Ddur) hat derselbe Componist auf den Canon verzichtet, in seiner dritten (Adur) ihn auf einen heitern Satz (Intermezzo) beschränkt, dafür aber in beiden Werken eine Vertiefung des Inhalts angestrebt.

J. Jadassohn Drei Serenaden.

Die contrapunktische Gruppe der modernen Suitencomponisten ist allmählich durch eine andere Richtung verdrängt worden, welche ihren Ausgang von den Divertissements Mozarts, von den Gartenmusikern des 18. Jahrhunderts nahm und den ganzen Nachdruck auf den idyllischen und einfachen Charakter der Gattung legte. Der nach Zeit und Rang erste Repräsentant dieser zweiten Gruppe der modernen Suiten ist Johannes Brahms. Seine erste Serenade (Ddur, op. 11), welche

J. Brahms Serenade in Ddur.

im Jahre 1862 erschien, besteht aus sechs Sätzen. Sie beginnt mit einem grossen Allegro in breiter Sonatenform, in welchem der pastorale Ton vorherrscht. Das Horn, ein Lieblingsinstrument des Componisten, stellt als Hauptthema eine naiv fröhliche Melodie



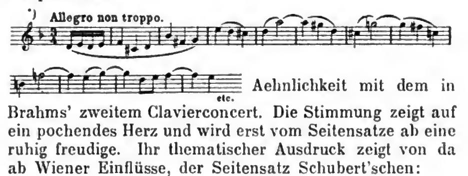
hin, welche von primitiven Harmonien begleitet und in ungenirten Modulationen weiter geführt wird. Das sinnige zweite Thema tritt in einer Fassung auf, die Brahms original zugehört



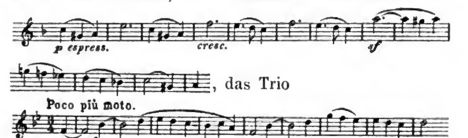
Celli und Bratschen nehmen die zarte Schwärmerei sofort auf und geben ihr im Verein mit den Holzbläsern den intimsten Abschluss. Ein kurzer Nachgesang, aus welchem das reinste Glück des Herzens spricht, geht in ein freudig hüpfendes Seitenthema

über, welches das Material für den Anfang der Durchführung liefert. Letztere selbst trägt in einzelnen gekünstelten und gewaltsamen Stellen die Merkmale der Entwickelungszeit des Componisten. Eigenthümlich schön ist der Eingang in die Reprise des Satzes. Durch ein der Ddur-Harmonie eingeschobenes *C* rückt das kecke Hornthema hier in ein überraschendes und das Ende der Scene kündendes Dämmerlicht. Der Schluss des Satzes ist ausserordentlich subtil: ein zartes Solo der Flöte, zu welchem Bratschen und Clarinetten decent die Harmonie hinzufügen.

Der zweite Satz (Scherzo D moll $^3/_4$) hat in seinem Hauptthema:



Aehnlichkeit mit dem in Brahms' zweitem Clavierconcert. Die Stimmung zeigt auf ein pochendes Herz und wird erst vom Seitensatze ab eine ruhig freudige. Ihr thematischer Ausdruck zeigt von da ab Wiener Einflüsse, der Seitensatz Schubert'schen:



, das Trio Haydn-Mozart'schen.

Der Werth des Adagio (B dur $^2/_4$) ruht besonders auf dem Hauptthema, welches eine der herrlichsten melodischen Erfindungen von Brahms bildet:

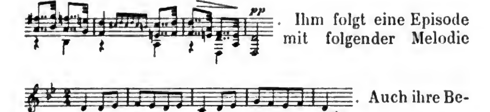


Noch schöner fast ist der concertirende Nachsatz:



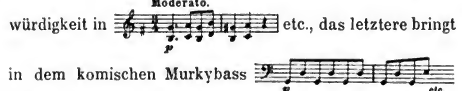
*) Die 4 Auftactnoten sind Achtel.

**) Im Hauptthema des Adagio fehlt im letzten Accord des 5. Tactes *B* im Bass.



. Ihm folgt eine Episode mit folgender Melodie . Auch ihre Begleitung mit murmelnden Zweiunddreissigstelfiguren erinnert an die »Scene am Bach« in Beethovens Pastoralsinfonie. Das Adagio zersplittert sich von da ab einigermassen und entschädigt die Aufmerksamkeit vorwiegend durch feine Details.

Den vierten Satz bilden zwei zusammengehörige Menuetts: (Gdur das erste, Gmoll das Alternativ), welche den Originalcharakter der alten Serenade aufs Drastischste wiedergeben. Namentlich der Gdur-Satz ist ein originelles, kostbar drolliges Genrebild, zu welchem die moderne Suitenlitteratur vielleicht nur in dem Walzer von Volkmanns Fdur-Serenade ein nahestehendes Seitenstück aufzuweisen hat. Nur die beiden Clarinetten und ein Fagott spielen es: Jene geben die Anmuth und Liebenswürdigkeit in



etc., das letztere bringt in dem komischen Murkybass mit welchem es die Melodie begleitet, das Costüm der alten Zeit hinzu.

Ein als fünfter Satz folgendes Scherzo (Allegro $^3/_4$) beschwört in seinem Hauptthema:



den Vergleich mit Beethovens zweiter Sinfonie (Trio im Scherzo) etwas zu keck herauf und wird bei Aufführungen am besten gestrichen.

Ein Rondo beschliesst als sechster Satz die Serenade. Sein Hauptthema:



welches einen leichten Anflug von Schumann'schem Wesen hat, passt sehr gut zum Bilde einer fröhlich nach Hause ziehenden Gesellschaft. Unter den Nebenthemen des Satzes hat das folgende:



für die Entwickelung und Durchführung hervorragende Bedeutung.

J. Brahms Serenade Nr. 2 (A dur).

Die zweite Serenade von Brahms (Adur op. 16), nur wenig jünger als die in Ddur, verhält sich zur letzteren wie die Schwester zum Bruder. Sie ist noch zarter, heimlicher, inniger und tiefer; zu gelegener Zeit kehrt sie aber auch den Wildfang noch stärker heraus. Ueber ihrem Klang liegt ein mattes Colorit: wie im ersten Satze seines Requiem, wie Méhul in seinem Uthal, hat Brahms die Violinen weggelassen und den Bratschen die Führung des Streichorchesters übergeben. An formeller Reife steht die Adur-Serenade über der ersten, an äusserer Wirkung unter ihr.

Der erste Satz (Allegro moderado, ₵ Adur) hat zum Hauptthema eine jener unscheinbaren, für Brahms bezeichnenden Melodien, deren seelischer Fonds sich erst bei näherem Eindringen erschliesst:



Das zweite Thema, welches der glücklichen Stimmung einen lebhaften, aber immer noch reservirten Ausdruck giebt, hat Wiener Localton:



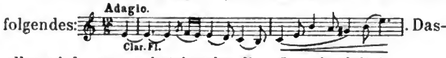
Unter den Seitengedanken, welche zwischen den beiden Themen auftreten, ist der folgende für die Durchführung von Wichtigkeit: . Er geht in eine Episode über, deren Motiv: an die Magelone-Romanzen des Componisten erinnert.

Der zweite Satz, Scherzo (Vivace $3/4$, C dur) vertritt mit dem Finale die energische Heiterkeit in der Serenade. Sein Hauptthema Vivace. , von den Bläsern frisch herausgeschmettert, beherrscht den Satz allein. Wie in ihm und in der Mehrzahl der Themen der A dur-Serenade, tritt auch in dem sanften Trio die Melodie Arm in Arm mit einer Parallestimme auf:



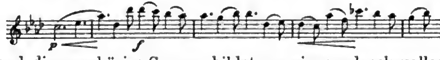
Das ganze Scherzo hält sich in knappen Dimensionen.

Der dritte Satz: Adagio ($12/8$ A moll) hat als erstes Thema folgendes:



. Dasselbe wird von nachstehender Bassfigur begleitet , schliesst sich den Modulaltionen der Melodie in Transpositionen an und bleibt ihr immer zur Seite, wodurch der Haupttheil des

Adagio sich der Form des alten Passacaglio nähert. Der Charakter des Satzes ist ruhig, sehnend, sinnend und träumerisch. Die schnell vorübergehenden, erregten Momente in ihm kommen mit dem heftig einsetzenden Motiv zum Ausdruck. Das zweite Thema:



und die zugehörige Gruppe bildet nur ein ausdrucksvolles Intermezzo. Weder die Durchführung noch die Reprise wissen von ihm.

Der vierte Satz: »Quasi Menuetto« (D dur, 6/4) ist durch das zögernde Element, welches seine freundliche Stimmung und seinen schlichten Melodiebau beherrscht:





eigenthümlich charakterisirt.

Der Schlusssatz »Rondo« Allegro 2/4 A dur) erhält durch die Hauptthemen



und



sein fröhliches Gepräge. Die liebenswürdige Schüchternheit, welche in den Gesichtszügen dieser Serenade einen her-

vortretenden Theil bildet, blickt noch einmal aus dem kleinen, dem zweiten Thema vorhergehenden Seitensatze, in welchem sich Clarinetten und Fagotte, anfangs in canonischem Style, über das Motiv [Notenbeispiel] unterhalten.

Der von Brahms aufgestellten Ideenrichtung folgt auch Robert Volkmann in seinen drei Serenaden für Streichorchester, hält sich aber in knappen Formen. Das Schema der ersten und der dritten Serenade gleicht dem der kleineren sinfonischen Dichtungen Liszts, die zweite bildet eine Suite von vier selbständigen und getrennten, aber kurzen Sätzen. Die Serenaden von Brahms können eine Sinfonie ersetzen, die von Volkmann eignen sich sehr gut zu Zwischennummern im Concert und sind als solche auch ausserordentlich beliebt. Dem Inhalt nach gehören sie zu den gelungensten und gehaltreichsten Leistungen der neueren musikalischen Genremalerei. Die poetisch bedeutendste unter ihnen ist die dritte (Dmoll) mit dem Solocello. Der Solist hat in dieser Serenade eine ähnliche Rolle wie der Solobratschist in Berliozs Haroldsinfonie. Das Cello personificirt einen Melancholicus, der in allen Lagen immer wieder auf sein Leibthema zurückkommt: [Notenbeispiel: Larghetto, non troppo.] Ob der Chor zustimmt oder widerspricht, der Cellist bleibt bei diesem Motiv; wird jener heiter und ausgelassen, so sieht er einsilbig zu, und das Freundlichste, was sich ihm abgewinnen lässt, ist eine elegisch klagende Melodie: [Notenbeispiel: Andante espressivo.], mit welcher die lebendig gehaltene Composition auch einen rührenden und versöhnenden Abschluss erhält.

R. Volkmann Serenade Nr. 3 (D moll).

R. Volkmann Serenade Nr. 2 (F dur).

Die beliebteste unter den Serenaden Volkmanns ist die zweite in Fdur und zwar wegen ihrer zweiten Nummer, eines Walzers über folgendes Hauptthema:



Es ist eigentlich kein Walzer, sondern ein Walzerchen, ersichtlich für alte Leute gedacht — ein Cabinetstück liebenswürdig altfränkischer Musik. Von den beiden Theilen, aus welchen der erste Satz der Serenade besteht: Allegro moderato (F dur 3/4) und Molta vivace (D moll 3/4), ist der zweite der originellere: Mit imposanter Consequenz und doch reich an Abwechselung und effectvollen Steigerungen ist er auf folgendes spröde Motiv gebaut: Molto vivace. Besondes schön ist der Eintritt seines Mittelsatzes in D dur. Die Serenade schliesst mit einem Geschwindmarsch. Die dreitaktige Construction seines Hauptthema, Allegro moderato. die Accentuirung in ihm und in dem ganzen Satze verrathen die ungarische Atmosphäre, welche alle drei Serenaden Volkmanns mehr oder weniger durchweht, besonders deutlich.

Die erste Serenade Volkmanns (C dur) wird von demselben kräftigen Maestoso alla Maria, welches sie eröffnet, auch beschlossen. Die Mitte der Composition nimmt ein längeres Allegro vivo ein, welches auf Grund des Thema: Allegro vivo. eine Reihe kecker, trotziger Gänge thut. Die schönsten Partien der Serenade bilden die beiden langsamen Sätze, welche dieses Allegro vivo einrahmen. Der erste ist sehr kurz in der Weise der überleitenden Largi Händels, der zweite hat die dreitheilige Liedform, zum Hauptthema folgende edel sentimentale Melodie: Andante sostenuto.

Niels Gade. In jüngster Zeit hat noch einer unserer bedeutendsten Veteranen, Niels Gade den neuen Suitenschatz mit einer Arbeit bereichert, die zu den liebenswürdigsten gehört, mit den »Novelletten« für Streichorchester (op. 53). Von den vier Sätzen dieser kleinen Suite, die sich auch als Sinfonietta vorführen liesse, sind der erste, der zweite und vierte einer feinen, gebildeten Fröhlichkeit gewidmet. Hie und da mischt sich in das geistige Geplänkel launiger Reden ein recht wehmüthiger Ton, wie ein Rückblick auf Jugend und auf Mendelssohn. Der dritte Satz, ein Andante, spricht in den kurzen sinnigen Fragesätzen des Vaters der Novellette: R. Schumanns. Besondere Bewunderung verdient noch der Styl des reizenden und anheimelnden Kunstwerkchens, der — ohne gerade mit Schulweisheit zu prunken — die Stimmen unter einander in die interessantesten Verbindungen bringt und jeder einzelnen Freiheit und eigne Bedeutung sichert.

Unter der grossen Zahl jüngerer Tonsetzer, welche im Anschluss an Brahms und Volkmann die Suite pflegen — R. Fuchs, A. Klughardt, J. Brüll, H. Reinhold, v. Stanford, A. Bird etc. — nimmt der Erstgenannte einen festen und angesehenen Platz im Repertoir ein. Seine drei Serenaden für Streichorchester, oft gespielt und gern gehört, sind das Product einer harmonischen Künstlernatur und jener feinen Bildung, welche auch bekannte und gewöhnliche Ideen mit neuem Interesse zu umgeben vermag. Ein besonderes Talent zeigt Fuchs in seinen Serenaden als Colorist. Mit den einfachsten Mitteln, Verdoppelung von Mittelstimmen, Theilung der einzelnen Instrumente, entwickelt er in seinem Streichorchester ein Leben, eine Abwechslung, einen Reiz im Klang, welcher die Wirkung der einfachen Serenadengedanken wesentlich erhöht.

R. Fuchs Serenade Nr. 1 (D dur). Die erste Serenade von R. Fuchs (D dur) zeigt viel durchdachte Detailarbeit und Hinneigung zu den kleineren Künsten der Contrapunktik. Die Themen lieben das interessante Halbdunkel der Mittelstimmen, einzelne Motive, welche wie das die Serenaden eröffnende:

Andante.

einen platten Ausgang nehmen, werden durch Nachahmungen und Umbildungen veredelt. Durch Innigkeit der Empfindung zeichnet sich unter den Sätzen der Serenade der Gesdur-Theil des Allegro scherzando aus. Der breiteste ist der Schlusssatz (D moll $^3/_8$). Sein Durchführungstheil verlangt Aufmerksamkeit auf das Motiv:



welches vom Hintergrunde aus längere Zeit neckisch drohend den Satz beherrscht. Das zweite Thema dieses Finale lässt von Ferne den traulichen Wiener Walzerton hören.

R. Fuchs Serenade Nr. 2 (C dur).

Die zweite Serenade von R. Fuchs (C dur) ist lebhafter als die erste und neigt dem Volkston mehr zu als jene. Am keckesten kommt er im folgenden Thema des Finale zum Ausdruck:

Presto. p p etc.

Das Larghetto dieser Serenade besteht aus Thema und vier Variationen, welche, zwischen Dur und Moll wechselnd, vorwiegend figurativ gehalten sind.

R. Fuchs Serenade Nr. 3 (E moll).

In die dritte Serenade (E moll) klingen, wie bei Volkmann, ungarische Elemente herhein. Ihr schönster Satz ist das zarte Allegretto grazioso mit dem in der Bratsche versteckten Thema.

Mit einer Sinfonie in C dur, deren Finale als geistvoll und lebendig besonders zu loben ist, hat Fuchs neuerer Zeit sich einen Platz in dieser höheren Gattung erworben.

M. Moszcowski Suite.

Den neuesten grösseren Erfolg in der Suite hat unter den jüngern Tonsetzern M. Moszcowski mit einer Arbeit in F dur errungen, die von einem virtuosen Orchester vorgetragen dem Ohr manches Aparte und

Erstaunliche bietet und im ersten Satze auch geistige Bedeutung besitzt.

Trotz der Concurrenz von Programmmusik und Suite nimmt die Sinfonie classischer Richtung immer noch den ersten Rang in der modernen Orchestercomposition ein und ihr Repertoir ist in den letzten Jahren durch eine Reihe vortrefflicher Arbeiten bereichert worden, welche ihr diese Vorherrschaft noch auf längere Zeit sichern helfen. Es ist nicht zu leugnen, dass auf der modernen sinfonischen Production das Vermächtniss Beethovens immer noch schwerer lastet. Es werden in seinen Formen aber ohne seine Phantasie und seine Kunst Durchführungen geschrieben, bei denen wieder gefragt werden kann: »Sonate, que me veux tu?« Aber trotzdem repräsentirt die Summe der neueren Sinfoniecomposition einen bedeutenden Theil des besten Talents und des ernstesten Fleisses, über welchen die dermalige musikalische Generation verfügt.

Merkwürdig bald ist die Herrschaft der Mendelssohnschen Schule erloschen. Mendelssohn nahm die Geister seiner Zeitgenossen mit einer Kraft in Beschlag, der sich selbst ältere Tonsetzer nicht entziehen konnten. Reissigers Esdur Sinfonie (1839) bietet hierfür den Beleg. Aber die Sinfoniker, welche sich seiner Richtung ganz hingaben, hatten nur einen kurz dauernden Erfolg. Nach einem Jahrzehnt schon schwanden die Sinfonien von Taubert, die Esdur-Sinfonie von Rietz, Hillers Emoll-Sinfonie (mit dem Motto: »Es muss doch Frühling werden«) vollständig vom Repertoir, und die spätern Nachzügler der Schule (Hol: Dmoll-Sinfonie, J. Zellner »Melusina«) haben weitere Beachtung überhaupt nicht mehr gefunden. Auch diejenigen Werke, welche mit ihrer geistigen Basis tiefer in Schumann hinabtauchen, sind schneller bei Seite gelegt worden, als sie es verdienten. Wir nennen die bereits erwähnte Sinfonie in Cdur von W. Bargiel und die Adur-Sinfonie von C. Reinecke, welche in ihren letzten beiden Sätzen wirklich originelle Erfindungen des Humors und der

Reissiger. **Taubert.** **Rietz.** **Hiller.** **Hol, Zellner.** **Bargiel, Reinecke.**

Anmuth bietet. Eine zweite Sinfonie Reineckes in C moll, die i. J. 1874 erschienen ist, interessirt vornehmlich darum, weil sie, ähnlich wie die Arbeiten Berliozs oder Aberts »Columbus« in den alten Formen Programmtendenzen verfolgt. Ihre Sätze geben Bilder aus dem Leben Hakon Jarls wieder, den der Componist auch zum Gegenstand einer sehr bekannten und bedeutenden Cantate für Männerchor gewählt hat.

In gleicher Progression, wie der geistige Einfluss der Hauptmeister der Romantik verblasst, wächst die Einwirkung Beethovens in der neuen Sinfonie. Neben ihm in zweiter Linie tritt das Vorbild Schuberts stärker hervor. Seine C dur-Sinfonie, mit ihrem Finale namentlich, und Beethovens neunte Sinfonie sind diejenigen Werke, durch welche die frühere Periode in die gegenwärtige Sinfonielitteratur am mächstigsten hineinklingt.

A. Rubinstein Sinfonie Nr. 2 (F dur).

Unter den namhaften Sinfonikern der Gegenwart gebührt nach der Anciennetät der Vortritt: Anton Rubinstein. Seine erste Sinfonie (F dur, im Jahre 1854 veröffentlicht, heute nur wenig gekannt, fällt noch in die Blüthezeit der Mendelssohn'schen Schule und trägt in ihren ersten beiden Sätzen die Spuren derselben. Ihre letzten Sätze sind selbständig und lassen die Vergessenheit bedauern, welche sich über das ganze Werk gebreitet hat. Von den fünf Sinfonien des Componisten sind zwei Gemeingut der musikalischen Welt geworden: Die Sinfonie »Ocean« und die »dramatische Sinfonie« (Nr. 4).

sechs

A. Rubinstein Sinfonie »Ocean«.

Obgleich die Oceansinfonie Franz Lizst gewidmet ist, steht sie doch mit der Programmmusik nicht im engeren Zusammenhang. Ihr Styl ist der Beethoven'sche und ihr Titel giebt der Phantasie nur einen leichten Anhalt. Dass Rubinstein unter die grössten musikalischen Erfindernaturen der neueren Zeit gehört, beweist namentlich der erste Satz der Oceansinfonie: ein geniales, reiches Tonstück, von mächtiger Stimmung getragen, im grossen Zuge entworfen, mit glücklichen, eigenthümlich anschaulichen Musikgedanken dargestellt! Sucht man nach den

näheren poetischen Beziehungen des Satzes zum Titel, so stellt sich am ungezwungensten das Bild der Ausfahrt ein. Dazu stimmt das erste Thema:



wie es erst erwartungsvoll leise aufflattert und dann in der prangenden Pracht des vollen Orchesters vorüberzieht. Seinen Abschluss erhält es in einer breit ausgreifenden, vom warmen, innigen Gefühl durchwogten Gesangmelodie welche in der Durchführung grosse Bedeutung hat. Zu der stillen Majestät des Oceans passen die lang und ruhig dahinklingenden Dreiklangsharmonien, an denen die Bewegung des Satzes so häufig Halt macht. Den drohenden und beängstigenden Charakter des Meeres deuten das Trompetenmotiv an, welches namentlich dort an der Stelle, wo das liegende *g* mit den Harmonien des Chors in Dissonanzen lange wechselt, zu sehr unheimlicher Wirkung gelangt. Das zweite Thema des Satzes:



etc. giebt in anmuthiger Form ernst beschaulichen Gedanken Raum. Die Durchführung der vielseitigen Ideen zeichnet sich durch Ruhe und Vornehmheit aus.

*) Das 10. und 11. Achtel lies: *h* und *e*.

In dem zweiten Satze der Sinfonie: Adagio (E moll C) ist folgende Melodie



die führende. Das zweite Thema, seinem Charakter nach noch tiefer fragend, fängt mit einer aus Schumanns C dur-Sinfonie bekannten Wendung an:

p etc.

. In den Streichinstrumenten erhalten durchgeführte leichte Begleitungsfiguren die Gedanken an das Spiel der Wellen wach. Die Ausführung der Ideen ist knapp; die poetische Hauptstelle des Satzes liegt kurz vor der Reprise: da, wo das Horn seinen Ruf in die Stille hinaus erschallen lässt, wo die Pauke zu dem Solo der Clarinette ausdrucksvoll wirbelt.

Der dritte Satz (Allegro, $^2/_4$, G dur) könnte eine lustige Seemannsscene bedeuten. Das Hauptthema beginnt derb fröhlich animirt

Allegro.

Contrabässe

und erweckt bei den anderen Instrumenten in einer Reihe wilder Triller ein verstärktes Echo seiner Stimmung. Im zweiten Thema wird der Humor etwas breit und querköpfig. Das an und für sich treffliche Material des Satzes ist in der Verarbeitung ziemlich zersplittert worden.

Das Finale beginnt froh bewegt, als wenn es heimwärts ginge.

Das Hauptthema wiegt sich lange auf

Allegro con fuoco.

und den Sequenzen dieser Motiven und schliesst dann kräftig bestimmt mit

ab.

Eine dankvolle Stimmung äussert sich in ruhigerer Weise auch im zweiten Thema:



Ihren feierlichsten Ausdruck findet sie aber in dem Chorale, welcher von der langsamen Einleitung ab bis zum Schlusse des Satzes ein Hauptglied desselben bildet. Gross und erhaben gedacht ist das Finale der Oceansinfonie — doch sind die poetischen Intentionen musikalisch nicht so gelungen verkörpert worden wie im ersten Satze.

In neuerer Zeit hat Rubinstein den vier Sätzen seiner Oceansinfonie noch einen fünften und sechsten hinzugefügt: ein Adagio in D dur, welches als zweite Nummer der neuen Ausgabe an die Gedanken des zweiten Themas des ersten Satzes leicht anknüpft, und als vorletzte Nummer ein phantastisch belebtes, von innigem Gesangston durchzogenes Scherzo in F dur.

A. Rubinstein »Sinfonie dramatique«.

Die »Sinfonie dramatique« (Nr. 4, D moll) ist Rubinsteins bedeutendste Leistung auf dem Gebiete der höhern Orchestercomposition. Nach der natürlichen Grösse von Empfindung und Phantasie, nach der Stärke der angeborenen Dichterkraft, nach Einfachheit und Bestimmtheit des Ausdrucks gemessen, bildet sie eine der hervorragendsten Erscheinungen in der ganzen sinfonischen Litteratur.

Ihr erster Satz namentlich ergreift und erschüttert wie wenige Tonstücke. Dem Inhalte nach tragischer Natur, zeigt er manche, auch technisch erkennbare, Berührungspunkte mit den Eingangssätzen der Faustsinfonie von Liszt und Beethovens Neunter; mit der letzteren in der Menge gewaltiger Trugschlüsse und in den einschneidenden Wirkungen des verminderten Septimenaccords. Die Form ist eigenthümlich, aber einheitlich und klar disponirt. Eine Hauptstütze des ganzen Organismus bildet die murrende und suchende Figur, mit

welcher die Bässe die Einleitung beginnen: Lento.

Sie geht im Laufe des Satzes viele Verwandlungen ein: erscheint bald in breiten, bald in flüchtig dahineilenden Rhythmen, stellt sich jetzt an die Spitze des Orchesters und verbirgt sich dann in der Mitte und in der Tiefe. Aber immer ist sie da, regulirt den dämonischen Puls der Tondichtung mit ihrem Schlage und durchklingt den ganzen Satz wie Windesbrausen nnd Glockengeläute. Den regelmässigen Begleiter dieser Hauptfigur bildet von der Einleitung ab das leidenschaftlich zuckende Motiv: welches sich mit schmerzhafter Dissonanz häufig in die Klagen der Instrumente hineinbohrt. Der Expositionstheil des Allegro zerfällt in fünf Scenen.

Die erste breitet in einem langen Zuge das Hauptthema, ein getreues Abbild leidenschaftlicher Verwirrung, hin:

Allegro moderato.

Seine Aufregung bricht sich an einer Gruppe, in welcher die Musik nicht in zusammenhängenden Gedanken, sondern in Interjectionen und Naturtönen spricht: in fanatisch herausgestossenen Trillern, im kurzen schweren Aufschrei der Bläser und in scharfen Dissonanzen, welche in ihrer Art und ihrer Einführung an diejenigen erinnern, welche im ersten Satze von Beethovens Eroica der E moll-Episode vorangehen. Und nun beginnt die dritte Scene. Von einem milden und beschwichtigenden Gesang der Clarinette präludirt, tritt das zweite Thema ein, eine der schönsten musikalischen Darstellungen vom Zustande eines Herzens, in welchem die Hoffnung mit der Furcht kämpft:



In jedem Tact ein anderer schöner Zug: Wie die Violinen Trost zusprechen, wie das Horn absetzt und ansetzt, höher und höher geht, zuletzt im langen Gang sich ausspricht, selbst in der kleinen Dissonanz des *a* im ersten Tacte — in Allem liegt eine Wärme, Anschaulichkeit, Unmittelbarkeit, eine Naturwahrheit, wie sie nur die genialsten Künstler ab und zu erreichen. Die Scene wird hauptsächlich auf Grund der beiden eingehakten Tacte weitergeführt und endigt mit einer Wendung, welche der eigenthümlichen Schönheit des ganzen Bildes würdig ist: Kurz und überraschend moduliren die Bläser in sanften Accorden von B- nach D dur und halten die neue Harmonie leise mit einer langen Fermate wie eine freundliche Vision fest. Als sollte der Traum nicht gestört werden, bringen darauf die tiefen Streichinstrumente *pp* das Motiv *pp* gehen aber bald mit ihm wieder ins Stürmische und zur fünften Scene des Expositionstheils über, deren Thema heroischer Natur ist:

f

Die Durchführung beginnt als wörtliche Wiederholung der ersten Scenen, setzt aber dann die Schilderung des Conflicts zwischen Muth und Zweifel mit selbständigen, neuen thematischen Ideen fort und nimmt nach dem Schlusstheil einen trüben und hocherregten Charakter an. Mit harten Dissonanzen und chromatischen Passagen,

welche in Liszt'scher Weise stylisirt sind, wird der Uebergang zur Reprise bewerkstelligt, welche den Inhalt des Expositionstheils in gesteigertem Ausdruck, das Hauptthema noch wilder und das zweite Thema noch rührender recapitulirt.

Der zweite Satz, ein Presto (D moll) in drei Theilen, beginnt mit einem kleinen Schreck [Notenbeispiel: Presto.] Erst nach diesen durch die Generalpausen mächtig verstärkten Allarmsignalen setzt das stürmische Hauptthema, in seiner Construction auf folgendes kurze Modell gestützt: [Notenbeispiel: Presto.] ein. Durch das ganze Stück bleibt ein herber, harter Zug vorherrschend. Die freundlichen Seitenpartien, welche in mannigfachen Nebenthemen betreten werden, wie in den ballet- und tanzartigen Weisen:



führen immer wieder in den Hauptweg zurück, und selbst in dem Allegretto, welches in dem Satze die Stelle des Trio vertritt — der Anfang lautet: [Notenbeispiel: Allegro non troppo. Viol. p Bläser] — verdrängen die überwiegenden allarmirenden Elemente die Versuche zum freundlichen Gesang. Mit dem Finale der Sinfonie hat dieser zweite Satz die reiche Verwendung von Motiven aus der slavischen Volksmusik gemeinsam.

Das Adagio (F dur, $^6/_8$) der Sinfonie ist einer der

schönsten melodiereichsten Sätze der neueren Instrumentalmusik, von einer Milde in Charakter und Stimmung, die seine Betrachtung zum reinsten Genuss macht. Seine Hauptmelodie:



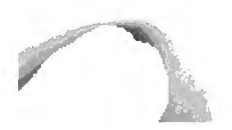
in welcher die Beethoven'schen Elemente reich vertreten sind, wird durch ein Seitenthema abgelöst und ergänzt, dessen Ausdruck und Abschluss eigenthümlich schön ist:



Auf diese Hauptgruppe folgt eine Scene, die, melodisch auf Bagatellen beruhend, über kurze Motive schwärmt und in entlegene Harmonien träumt. In der Süssigkeit der Stimmung, in der ungezwungenen Innigkeit des Tons erinnert sie an eine Liebesscene. Ueber dem Ende des Satzes, wo die Bässe und Celli choralartige Weisen anstimmen, liegt religiöse Weihe.

Nach einer langsamen Einleitung beginnt das Finale mit einem Thema, das in seiner stürmischen Natur und in senen Ainfangsnoten: (Allegro con fuoco. *f*) wörtlich mit einem sehr bekannten Gedanken aus Beethovens Kreuzer-Sonate übereinstimmt. Das Finale ist lebendig froh gedacht, aber ziemlich breit und mit Einmischung seltsamer Einfälle ausgeführt. Unbedingte Schönheit in Form und Charakter besitzt das zweite Thema:





Als der junge Rubinstein mit seiner ersten Sinfonie auftrat, befand er sich in einer ziemlich zahlreichen Gesellschaft mitstrebender Talente: Leonhard, Helsted, Pape, Goltermann, Kufferath, Pott, Veit, Wüerst, Ulrich, Gouvy, Dietrich. Von diesen vielen neuen Sinfonikern der fünfziger Jahre, welche in der Mehrzahl Mendelssohn'sche Ideen kleiner münzten, haben sich nur sehr wenige für längere Zeit behauptet: Gouvy und Ulrich fanden mit mehreren Werken ehrenvolle Beachtung, eine populäre und bedeutende Position errang nur Albert Dietrich mit seiner zweiten Sinfonie in Dmoll.

A. Dietrich Sinfonie D moll.

Diese Dmoll-Sinfonie Dietrichs, seit 20 Jahren ein Liebling des Publicums, ist eins der anziehendsten Kunstwerke der neueren Zeit. Ihr Schwerpunkt liegt in der edel weichen Schwärmerei, in der jugendlich glücklichen Ueberschwänglichkeit, welche alle Partien der Sinfonie romantisch durchdringt. Sie hinterlässt, wie wenige Compositionen, den starken Eindruck einer eigenen Individualität und den Wunsch, dass sich die liebenswürdige, gehaltvolle Künstlernatur, der wir dieses Werk verdanken, noch in einer grossen Reihe so freundlicher und anmuthiger Sinfonien äussern möge.

Der erste Satz beginnt heroisch mit folgendem, von sämmtlichen Streich-Instrumenten im Unisono vorgetragenen Hauptthema:



Schon im ersten Seitensätzchen aber nähert sich die Phantasie friedlichen Regionen und lenkt dann im zweiten Thema



in ihr Lieblingsgebiet, in das der herzlichen Idyllen ein. Die Mittelsätze der Sinfonie bieten für solche das Terrain ohne Beschränkung dar. Wir suchen in dem Kreise der gleichzeitigen Dichter und bildenden

Künstler vergeblich nach Parallelen, wenn wir die gemüthlich traulichen, einfach sinnigen, und doch vornehmen Melodien hören, welche uns Dietrich in dem Andante und in dem Scherzo seiner Dmoll-Sinfonie bietet. Die Themen seines langsamen Satzes (Andante, Fdur), der zwischen 6/8- und 9/8 Tact wechselt: der träumerisch freundliche Gesang des Hornes



und die halbschelmische Weise der Celli klingen wie Volkslieder, reichen aber über deren Form in der kunstvollen und gewählten Anlage und Durchführung hinaus.

Das Scherzo beginnt einfach kräftig: In seinen Seitensatz und in sein erstes Trio fallen Strahlen aus Schumann'schem Lichte. Das zweite Trio ist eine echt Dietrich'sche, herrlich liebe Weise:



welche sich in empfänglichen Gemüthern für's Leben festsetzt. Einen poetischen Zug in der Gestaltung des Scherzo bildet die Einflechtung der Hauptmelodie des Adagio.

Das Finale der Sinfonie ähnelt im Hauptthema:



wieder einem bekannten Schumann'schen Typus. Das zweite Thema:



bringt noch einmal den eigen schwärmerischen Zug Dietrichs zu warmen, schönen Ausdruck. Die Uebergangspartie zwischen den beiden Themengruppen ist dem Humor gewidmet.

Noch einige Zeit vor das Dietrich'sche Werk, in das Jahr 1863, fällt die Entstehung einer anderen berühmten D moll-Sinfonie. Es ist die von Robert Volkmann.

R. Volkmann Sinfonie Nr. 1 (D moll).

Volkmanns D moll-Sinfonie ist die Schöpfung eines männlich kräftigen Geistes, ein fest und gedrungen hingestelltes Werk, welches nach Wesen und Styl der Beethoven'schen Schule angehört. Der erste Satz dieser Sinfonie steht mit seinem trotzigen, entschlossenen Zuge in directer geistiger Verwandtschaft zu der gewaltigen Neunten. Ja, dort an der Stelle, wo am Schlusse der Durchführung die Bässe von den langen festgebannten Harmonien sich trennen und ihre chromatischen Gänge antreten, da klingen auch die Beethoven'schen Themen leibhaftig an! Gleichwohl besitzt die Volkmann'sche

*) Lies: *fis* statt *g*.

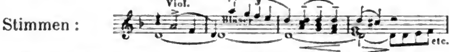
Sinfonie, und namentlich ihr erster Satz, geistige und technische Selbständigkeit im hohen Grade, eigene bedeutende, in Ernst und Frohsinn immer treffende, auf's Ziel schnell hingehende Gedanken und eine eigene schlicht belebte, auf jeden Prunk und Reiz verzichtende Darstellung.

An der Spitze des ersten Satzes steht das Thema:



mit seinen drohenden und schweren Gedanken. Während es noch leise in den Bässen fortgrollt, erheben die Holzbläser und Violinen ihre tröstenden und bittenden

Stimmen:



und die erste Scene des Satzes schliesst mit einem Compromiss, der die düstere Stimmung in einen heroischen Entschluss überleitet:

Es ist eine besondere und sehr bemerkenswerthe Idee Volkmanns, an Stelle des einen Themas eine ganze dreigliedrige und vollständig dramatisch entwickelte Themengruppe zu setzen. Der Satz bleibt vorwiegend streitbarer Natur. Die Momente der Ruhe, wie sie am entschiedensten das F dur-Thema



ausdrückt, bilden nur Episoden. Die Durchführung wiederholt in vergrösserten Verhältnissen den Auftritt zwischen den bittenden Bläsern und dem grollenden Streichorchester, mit welchem der Satz begann, und die gewaltig eingeleitete Reprise nimmt den gewöhnlichen Verlauf.

Das Andante (B dur, 3/4) hat zum Hauptthema eine hauptsächlich von der Clarinette getragene Melodie, welche Frieden suchend folgendermassen beginnt:

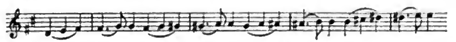


Die vierTacte, welche ihr präludirend vorangehen, sind sehr wichtig: Sie bringen in ein Motiv, welches für die Entwickelung des Satzes die treibende Kraft bildet und den kleinen Variationen, welche aus den Figuren des Hauptthema abgeleitet werden, beständig zur Seite geht. Der im allgemeinen ruhige Ton der kleinen Dichtung wird am Ende der Durchführung einmal hoch leidenschaftlich. Es ist eine ausserordentlich mysteriöse Stelle: die, wo nach den gewaltigen As dur-Accorden das Horn zu den stillen Modulationen der Violinen 30 Tacte lang immer sein *C* anschlägt. Sie ruft auch klanglich das Bild aus Wagners Walküre vor die Phantasie, wo Siegmund in seiner Seelennoth, einsam vor dem Herde in der dunklen Hütte nach »Wälse« ruft.

Das Scherzo stimmt einen rüstig muntern Ton an. In der Figur seines Hauptthemas

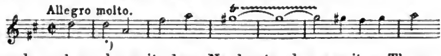
Allegro non troppo.

und in der contrapunktischen Form seiner Entwickelung leben noch einmal Geist und Methode der alten norddeutschen Schule auf. Das lieblich kosende Trio, welches das geschäftige Treiben des Hauptsatzes mit ländlerartigem Tone unterbricht:



trägt die reizenden Farben der Frühromantik.

Das Finale der Sinfonie, ein Tonstück freudig gehobenen Charakters fällt, mit seinem Hauptthema:



und noch mehr mit dem Nachsatz des zweiten Thema:

*) Lies: *e* statt *d*.



in den Stylkreis der Mendelssohn-Schumann'schen Periode.

Das zweite Thema selbst, eine rhythmisch energische Bildung



ist der Hauptträger der zwischen Pathos und Fröhlichkeit hinsteuernden Gedankenentwickelung. Es giebt vielfache Veranlassung zu polyphonen Künsten, zu verwickelten Harmonien und zu seltneren Klangcombinationen, in welchen der Posaunenton ein wichtiges Element bildet.

R. Volkmann
Sinfonie Nr. 2
(B dur)

Volkmanns **zweite** Sinfonie (B dur) gehört dem frohen und heitern Gebiete an. Ihr erster Satz vereinigt ausgesprochen volksthümliche Züge im ersten Thema



mit specifisch Schumann'schen im Seitensatz:



und im zweiten Thema:



Die Ausführung dieser leitenden Gedanken ist sehr knapp; überraschend schnell tritt der Schluss ein.

Der zweite Satz: Allegretto (Es dur, $^{4}/_{8}$) ist ein behagliches Scherzando mit folgendem Hauptthema:



Sein Seitensatz tändelt anmuthig auf dem Motiv hin. Unter den mancherlei Aehnlichkeiten, welche der Satz mit dem berühmten Allegretto in Beethovens achter Sinfonie gemeinsam hat, tritt als die nächste das folgende Motiv: hervor. Die originellste Idee im Stücke bildet das Thema des Mittelsatzes:



Eigenthümlich launisch weicht es in seinen Schlüssen lange dem Grundton aus.

Der dritte Satz (Andantino, Gmoll, 6/8) ist nicht viel mehr als eine langsame Einleitung zum Finale. Das Thema beider Sätze ist dasselbe. Das Andantino bringt es in ruhiger Bewegung, in melancholischer Färbung und in der eigenthümlichen Instrumentirung der Steppenmusik:

Andantino.

das Finale (B dur, 2/4) im raschen Tempo, in humoristischer Attitüde und mit aller derjenigen Verve, deren es fähig ist, am Anfang in folgender Form:

Allegro vivace.

Mit ihren beiden letzten Stätzen gehört Volkmanns Bdur-Sinfonie eigentlich in das vorhergehende Capitel: Nationalmusik in der Sinfonie. Sie ist der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft in Moskau gewidmet und giebt dieser Widmung durch die Schlusssätze einen ernstlich practischen Ausdruck. Tschaikowskys Serenade (op. 48) stimmt in dem Thema ihres Finale mit dem gleichen der Volkmann'schen Bdur-Sinfonie fast wörtlich über-

ein, und auch die Ausführung in Variationen, welche sich von Nummer zu Nummer mehr erhitzen und bis zu dithyrambischer Ausgelassenheit weiter geführt werden, ist dieselbe, wie sie die russischen Componisten seit Glinka für ihre kleinen heitern Pastoralmotive zu wählen pflegen.

Max Bruch
Sinfonie Nr. 1
(Es dur).

Zu den bekanntesten Sinfonien der neuesten Periode zählt die in Esdur von Max Bruch. Sie ist ein Werk in classischer Richtung, durch einen objektiven Zug in der Darstellung ausgezeichnet, im Inhalt vorwiegend heroischer Natur. In der musikalischen Factur zeigt sie eine Hinneigung zum Einfachen und Kernigen, kräftige Harmonik und volksthümliche, liederartige Melodik.

Ihr künstlerisch bedeutendster und reichster Satz ist der erste (Allegro maestoso C), eine ernste Dichtung, die uns wie ein Stimmungsbild am Vorabend eines wichtigen Tages anmuthet. Er beginnt ruhig gedankenvoll mit dem schönen Hauptthema:

a)


Die hoffenden Elemente dieser Melodie steigert der Nachsatz zum Ausdruck stolzer Kraft:

b)




Der ideelle Gegensatz zu dieser Gruppe ist wie diese ebenfalls zweitheilig. Er beginnt mit einem Unruhe und Zweifel bergenden Motive:

c) p Clar. cresc.

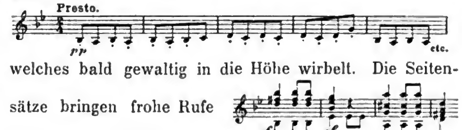
und schliesst mit einem in freundlicher Sentimentalität beschwichtigenden Gesangthema:

d)



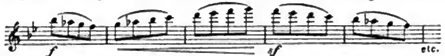
Die Durchführung beschränkt sich auf verschiedene Kreuzungen der Themen *a* und *c*.

Als zweiter Satz folgt ein Scherzo (Gmoll $^2/_4$), eine breit ausgeführte und sehr populär wirkende Composition, welche mit der Lagerscene in Reinsbergers »Wallenstein« manche Berührungspunkte hat. Das Hauptthema des Satzes ruht auf einem äusserlich malenden Motiv:



welches bald gewaltig in die Höhe wirbelt. Die Seitensätze bringen frohe Rufe

und Scenen, die den harmlos enthusiastischen Spielen der Jugend zu gleichen scheinen. Das unschuldige Thema:



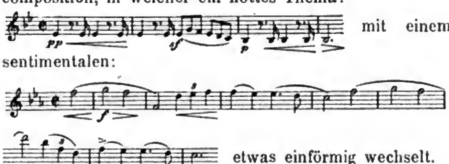
wird mit einem unermüdlichen Eifer wiederholt und durchgeführt. Die Hauptpartie in dem belebten, fröhlichen Bilde ist der Mittelsatz mit seiner vom Unisono des Streicher- und des Bläserchors herüber und hinüber gesungenen derb behaglichen Melodie:



Der dritte Satz: »Quasi Fantasia« betitelt (Grave, Esmoll, *C*), beginnt in sehr schwermüthiger Stimmung mit

einer, wie folgt: 

ansetzenden und sich bis zum endlichen Abschluss lang streckenden Melodie. Alle Motive im Satze tragen den Charakter einer bangen Stunde. In der Mitte taucht das beunruhigende Thema *c*) des ersten Satzes der Sinfonie wieder auf. Ohne Pause geht dieser langsame Satz in das Finale über, das ähnlich wie in Mendelssohns Schottischer Sinfonie halb programmatisch als »Allegro guerriero« bezeichnet ist. Im poetischen Plan der Sinfonie bedeutet dieses Finale die von Aussen kommende Rettung, die glückliche Entscheidung: Der musikalischen Form nach ist es eine ausgeführte und idealisirte Marschcomposition, in welcher ein flottes Thema:



mit einem sentimentalen: … etwas einförmig wechselt.

Die zweite Sinfonie von Bruch (F moll) ist wenig bekannt geworden. Dem düster und trüb beginnenden und froh endenden Werke, welches nur aus drei Sätzen besteht, liegt offenbar ein Programm zu Grunde, welches, wie in ähnlichen Fällen in der Regel, nur zum grossen Schaden für die Wirkung und das Verständniss der Composition verschwiegen worden ist. Nicht an Ernst der Anlage und Arbeit, wohl aber an Frische der musikalischen Phantasie steht diese zweite Sinfonie Bruchs hinter der älteren zurück. Der hervorragendste Satz ist der mittlere, in welchem intime Gedanken ihren eigenen Ausdruck gefunden haben.

Noch weniger ins Concert gedrungen ist die dritte, die E moll-Sinfonie Bruchs.

Die nächsten Componisten, welche nach Bruch auf dem Gebiete der Sinfonie weitere und andauernde Beachtung gefunden haben, sind Friedrich Gernsheim, Felix Draeseke und Hermann Götz.

F. Gernsheim Sinfonie Nr. 1 (G moll).

Die Gmoll-Sinfonie von F. Gernsheim steht auf classischem Boden und entnimmt der Eroica, der Neunten, dem Violinconcert Beethovens und der grossen Cdur-Sinfonie Schuberts eine Reihe merkbarer Anregungen. Am selbständigsten erfindet der Componist da, wo die Sinfonie sich auf dem pathetischen Gebiete bewegt. Das in diese Kategorie gehörige Thema, welches an der Spitze ihres ersten Satzes steht, ist unter die stattlichsten Sinfonie-Gedanken der neueren Zeit zu rechnen:



In allen ihren Partien erfreut diese Sinfonie durch edle Richtung, durch Geschmack und Masshalten.

F. Gernsheim Sinfonie Nr. 2 (Esdur).

Die zweite Sinfonie Gernsheims (Esdur) ist vorwiegend idyllischer Natur. Ihre hervorragendsten Sätze sind die mittleren: Notturna (in *As*) und Tarantella (in *C*).

F. Draeseke.

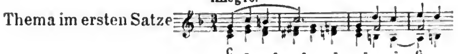
Die beiden ersten Sinfonien von F. Draeseke zeigen in ihrem Autor einen Charakterkopf, welcher streng an seinen Ideen festhält und sie mit einer Consequenz durchführt, die oft geistreich und genial, zuweilen aber auch ermüdend wirkt. Die Elemente einer weicheren Empfindung und einer schönen Sinnlichkeit sind in den Werken des Componisten durch einzelne Glanzstellen vertreten. Daraus ist in der ersten Sinfonie (Gdur) die

Adagio.

Clarinettenmelodie

der Einleitung, aus der zweiten (Fdur) das zweite

Thema im ersten Satze



hervorzuheben. Im Allgemeinen aber herrscht in diesen Sinfonien ein harter Zug vor. Ihre Hauptstärke liegt in den humoristischen Sätzen. Der drastischen, auch in den grotesken und burlesken Excursen immer fein und witzig gehaltenen Komik des Scherzo in der ersten und des Finale in der zweiten Sinfonie Draesekes haben wir aus der neueren Litteratur wenig zur Seite zu stellen. Draesekes bedeutendste Leistung in der Sinfonie und überhaupt eine der bedeutendsten Sinfonien aus neuerer Zeit ist seine »Symphonia tragica« (op. 40). Das gewaltige Werk schildert den Kampf einer zum Glück angelegten Natur mit dem harten Schicksal. Es begegnet sich in dieser Tendenz mit andren Cmoll-Sinfonien, denen von Beethoven und Brahms; auch an die Dmoll-Sinfonie R. Volkmanns kann es erinnern. Es hat aber einen andren Ausgang: ein Ende in Trauer und Wehmuth. Populär ist diese Sinfonie noch nicht geworden, wird es auch in ihrem leidenschaftlichen, in scharfen Gegensätzen gehaltnen Wesen nicht werden. Die complicirte Technik, der auf Combinationen und strenge Arbeit versessne Styl des Componisten erschweren das Verständniss noch obendrein. Aber wer nur einmal den Schluss des ersten Satzes, von dem mit echtesten Herzenstönen einsetzenden piu largo ab, wer diese erschütternden Fermaten gehört hat, der muss sich zum eingehenden Studium der Sinfonie gedrungen fühlen.

H. Götz Sinfonie Fdur.

Grösserer Popularität als die letztgenannten Werke erfreut sich die Sinfonie (Fdur) von Hermann Götz, des Componisten der »Zähmung der Widerspenstigen«. Sie verdankt diese ihrem zweiten Satze »Intermezzo«, einem der reizendsten Genrebilder der modernen Musik. Die Nummer wirkt ebenso durch ihren fröhlichen, populären und doch noblen Inhalt, wie durch die originelle Anlage. Das Horn beginnt mit:



Die Holzbläser antworten ebenso naiv mit einem munteren Thema *b)* [Notenbeispiel], welches die Violinen aufnehmen und weiterführen. Nach einer luftigen Cadenz der Flöte setzt der Seitensatz in gedämpfterer Stimmung ein:

c)



Celli, zweite Violinen und Fagotte legen eine sentimental sinnende Melodie darunter.

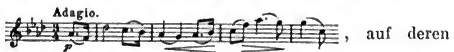
Der Gedanke und seine Durchführung erinnern eine Weile an das Scherzo der Schumann'schen Cdur-Sinfonie, bis die Trompete mit dem Hornthema des Eingangs den eignen Phantasiekreis des Componisten wieder feststellt. Das kindlich heitere Treiben gelangt in einer die Stelle des Trio vertretenden Episode über folgendes Thema:

d)



auf einen Augenblick zur Ruhe.

Von diesem Mittelpunkte aus bewegt sich dann der Satz in freien, vorwiegend durch ruhigere Gegenmelodien veränderten Wiederholungen der ersten Gruppen dem Ende zu. Das Adagio (Fmoll, $^3/_4$) steht mit dem Intermezzo in näherer Verbindung. Das Thema *d* des letzteren bildet den Mittelsatz. Hauptthema ist eine ernste Melodie



, auf deren Grund der erste und dritte Theil des Satzes in einfacher Sprache eine Reihe von Betrachtungen ausführen. Ihr tief schwermüthiger Ton macht erst in der Coda (in Fdur) einer hoffnungsvolleren Stimmung Platz.

Von den beiden Ecksätzen der Sinfonie ist der erstere der hervorragende. Sein Hauptthema ist durchaus romantisch, in seiner Stimmung zwischen sinnig behaglichem Geniessen, jugendlich stürmischem Ueberschwang und leichten Anwandlungen von Melancholie getheilt:



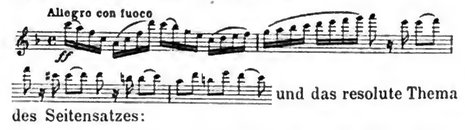
Das zweite, freundlich schwärmend:



weist auf Wagners Meistersinger hin. Ueber der Verbindung der beiden Ideen liegt gleichmässig der Ton liebenswürdiger Anmuth; doch bricht an einigen Stellen auch der Jubel kräftig durch.

Besonders hervorzuheben ist der Schluss der Durchführung, an dem aus zarten Träumen sich die Phantasie überraschend energisch zum Hauptthema zurückwendet.

Der Schlusssatz der Sinfonie erstrebt kräftigen und feurigen Ausdruck. Hierzu dient die rauschende Violinfigur, welche das Hauptthema eröffnet:



und das resolute Thema des Seitensatzes:



Der Gegenpart ist durch eine Melodie vertreten, welche

nur durch kunstvolle Schlüsse zu einem stärkeren Gehalt erhoben wird: [Notenbeispiel].

Lange erwartet trat zu der Zeit, wo die Götz'sche Arbeit erschien, am Ende des Jahres 1876, endlich auch derjenige Tonsetzer in die Reihe der Sinfoniker ein, dessen Namen einst die Musikgeschichte, aller Wahrscheinlichkeit nach, an die Spitze der gegenwärtigen Periode der instrumentalen Tonkunst setzen wird: Johannes Brahms.

Aus den Kreisen der Romantiker hervorgegangen, vertritt Brahms das bleibende Princip der romantischen Richtung: das Princip der gemischten Stimmungen und der raschen Bewegung des Empfindungslebens. Aber alle die früheren Vertreter der musikalischen Romantik übertrifft Brahms durch die Vielseitigkeit des Geistes, welche er sich in einer wunderbar zielbewussten und energischen Entwickelung erworben, und durch die Objektivität, die Strenge und Mannigfaltigkeit des Styls. Brahms ist unter allen Sinfonikern unsers Jahrhunderts der Einzige, welcher Beethoven in der Logik und Oekonomie des Satzbaues, in der ununterbrochenen Gediegenheit des Materials und der Arbeit, in dem vornehmen Verzicht auf das Conventionelle erreicht. Seine Werke, naturgemäss die Sinfonien voran, sind deshalb auch nicht durchweg leicht zu geniessen. Schwer ist vor allen seine erste Sinfonie.

J. Brahms Sinfonie Nr. 1 (C moll).

Diese erste Sinfonie (Cmoll) nähert sich im Charakter und im Gange ihrer Ideen der Beethoven'schen fünften. Auch sie führt von Kämpfen und schweren Stunden zur Klärung und zur freudevollen Freiheit der Seele.

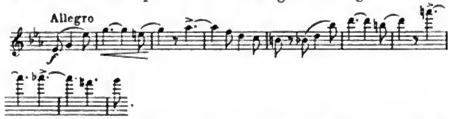
Der Satz beginnt mit einer langsamen Einleitung (Un poco sostenuto, Cmoll, $^6/_8$), welche das Bild des folgenden grossen Allegro in kurzen Strichen vorauszeichnet. Sie braust leidenschaftlich auf — schöpft Athem und hofft wie dieses — auch die thematischen Motive des Allegro klingen in ihr schon an. Unter diesen ist das

chromatische Thema, mit welchem die Violinen sich unter den dröhnenden Strichen der Contrabässe in die Höhe quälen, dasjenige, welches für den Bau der ganzen Sinfonie hervorragende Bedeutung hat:

Un poco sostenuto.

etc.

Es steht an der Spitze der Sinfonie und bietet für den grössten Theil derselben den technischen Stützpunkt. Noch in ihren zweiten und dritten Satz ragt es geistig und leibhaftig hinein; der erste Satz aber ist vollständig auf ihm fundirt. In der Form: (Allegro) bildet es hier bald die Oberstimme, bald den Bass, fungirt in seinem contrapunktischen Gewebe als heimlicher Cantus firmus, und wirkt als treuer, leitender Geist in guten wie in bösen Stunden. Es giebt die Alarmsignale und ruft beschwichtigend den Sturm der Leidenschaft zur Ruhe. Das formelle Hauptthema des Allegro ist folgendes:



Es trägt die dämonischen Scenen des Satzes, welche mit grosser Energie, Kraft und Schärfe, aber verhältnissmässig knapp dargestellt sind. Eindringlicher, für den Gesammteindruck des Allegro fast entscheidender, wirken die Partien in welchen der verzweifelte Ton der Kampfesstimmung leiser wird und den milderen Regungen Platz macht. Wunderbar schön ist namentlich der Uebergang zum zweiten Thema: der allmähliche Eintritt der ruhigeren Bewegung, das Hervortreten klagender Motive, der sehnsuchtsvolle Ton, in welchem das erwähnte chromatische Thema an die Spitze der bittenden Stimmen tritt. Der ganzen Partie ist der Stempel

der Naturwahrheit aufgedrückt. Das zweite Thema, dessen erste Periode zur Orientirung über das Ganze dienen mag [musical example; Ob.] bildet den Abschluss dieser friedlichen Wendung. In geistiger, wie in technischer Natur erscheint es ebenfalls von dem chromatischen Leitthema der Sinfonie stammend. Ein reizender Dialog, von Horn und Clarinette fast nur in den einfachsten Naturlauten geführt, fügt sich an; leider ist er nur von kurzer Dauer. Mit einem unwirschen Rhythmus: [musical example; p], aus welchem sich das für die Entwickelung des Satzes wichtige Motiv [musical example; ff] herausbildet, rufen die Bratschen den Chor der Instrumente in die leidenschaftliche Action zurück. In der Durchführung treten die beiden grossen Pianostellen besonders hervor: In der plötzlichen Todtenstille, welche sie verbreiten, in dem leisen halb verborgnen Walten ernster Gedanken, haben sie etwas Uebersinnliches. Der ersten folgt eine Scene von Kraft und Frömmigkeit. Die alten Motive des Trotzes schliessen sich wie zum Choralgesang zusammen: [musical example].
Die zweite lenkt in eine Periode über, welche den aufgeregten Ton der Einleitung verstärkt und gesteigert wieder anschlägt und mit dem erschreckendsten Ausdruck innerer Empörung in die Reprise überleitet. Es ist diese Periode eine der gewaltigsten Leistungen im pathetischen Style und zugleich ein Meisterstück in der Kunst Uebergänge zu machen. Die Reprise nimmt den gewöhnlichen Verlauf. Als sie aber am Schlusse der ersten Themengruppe die dämonischen Mächte des Satzes auf einen neuen höheren und unerhörten Punkt geführt hat, bricht die Musik wie in natürlicher Erschöpfung ab. Das chromatische Thema wird zu rührenden Klagemelo-

dien erweitert, und wehmuthsvoll elegisch klingt der Satz aus.

Der zweite Satz der Sinfonie (Andante sostenuto, F dur, 3/4) steht noch unter dem beklemmenden Einfluss des ersten. Soweit er auch dem vorausgehenden Allegro in der Tonart und in seinem Trost und Frieden suchenden Absichten ausweicht — einige von dessen furchtbaren Elementen erreichen ihn doch. Sie äussern sich in den heftigen Crescendos, in den schroffen Modulationen einzelner Themen; ja das Allegro schickt auch einige seiner Motive wörtlich in den langsamen Satz hinein: in das erste Thema:



den chromatischen Passus des fünften Tactes, in den Schluss der zweiten Themengruppe das schmerzlich wiederholte .

In einzelnen Partien klingt der Ton kindlicher Zuversicht ausserordentlich rührend durch, so im Nachsatz des ersten Thema: Ob. noch freundlicher belebt in dem Sechszehntelspiel, welches Oboe und Clarinette als zweites Thema bringen. Der Schluss des Andante, wo Horn und die Solivioline mit dem zuletzt citirten tröstlichen Thema concertiren, wirkt wie eine wahre Musica sacra.

Der dritte Satz der Sinfonie (Un poco Allegretto, As dur, 2/4) liegt von dem Charakter des an dieser Stelle gebräuchlichen Scherzo weit ab. Er ist im strengen Zusammenhang mit dem Geist des ersten Satzes gedacht: seine Heiterkeit infolgedessen eine gedämpfte wie in einer

fröhlichen Stunde, die als die erste auf eine Reihe trauriger Tage folgt. In seinem zweiten Thema namentlich



ist die Betrübniss merkbar, und an der Fortestelle erhebt sich der Accent des Schmerzes. Der Grundton des Satzes ist kindlich herzlich. So äussert ihn das Hauptthema, namentlich in der zweiten Hälfte:



noch mehr das Trio: ein graziöses Wechselspiel zwischen Holzbläsern und Geigen über das Thema:



In dem zarten Glöckchenton der Bläser liegt viel Naturklang und ein ursprüngliches Instrumentationstalent, wie es sich bei Brahms häufig in Bildungen von grösster Einfachheit äussert. Der Schluss des Satzes, still und halb unerwartet, steht mit dem decenten Charakter der Composition im vollen Einklang.

Das Finale (Adagio, Cmoll — Andante — Allegro, Cdur (₵) beginnt mit einem Rückfall in die leidenschaftlich trübe Stimmung des ersten Satzes der Sinfonie. Schwermüthig setzt das einleitende Adagio ein:



Dio Violinen suchen energisch und desperat in einem durch das pizzicato und stringendo sehr scharf charak-

terisirten Satz, welcher auch an den kritischen Punkten des Allegro wiederkehrt, von dem melancholischen Wege abzulenken. Vergeblich! Die Phantasie irrt aufgeregt im dunklen Kreise; über das Motiv

cresc.

geräth das Orchester in helle Empörung. Die Pauke wirbelt fürchterlich. Da erscheint wie ein friedlicher Himmelsbote das Horn mit folgender Melodie:

Più Andante.

Wir sind im Andante, dem zweiten Theile der Einleitung. Die Stimmung sänftigt sich, erhebt sich und bereitet den kräftig freudigen Hymnus vor, mit welchem der Hauptsatz des Finale, das Allegro einsetzt:

Allegro non troppo.

Es ist eine lange und volksthümliche Melodie, welche sich aus dieser ersten Periode gestaltet. Sie bildet den Hauptträger der Darstellung im Satze. Unter den anderen Gedanken, welche ihr zur Seite treten, ist der wichtigste der schwankende:



Zu vorübergehender Bedeutung kommen noch die energisch heiteren Motive:

und

das innige Thema und das melancholische:



Der Satz giebt ein grossartiges, dramatisch schwungvolles Bild einer Siegesstimmung, welche über alle Hindernisse hinwegschreitend bis zum dithyrambischen Jubel anwächst. In seinen heitern und seinen ernsten Momenten wirkt dieses Finale gleicher Weise anschaulich und lebendig und äussert einen mächtigen Zug. Die genialsten und ergreifendsten Stellen des Allegro sind wohl die, wo die Hornmelodie des Andante wiederkehrt.

J. Brahms Sinfonie Nr. 2 (Ddur).

Die zweite Sinfonie von Brahms (Ddur, veröffentlicht Ende 1877) ist ihrem Style nach, welcher pastorale Motive und anakreontische Ideen mit geisterhaften Klängen nahe zusammengedrängt, eine der romantischsten Compositionen des Autors. In der musikalischen Factur steht sie hinter der ersten Sinfonie zurück. Ihr Entwurf ist bedächtiger und lässt mehrmals die Punkte erkennen, wo durch Zusätze und Einschiebungen nachgeholfen worden ist. Ihrem Inhalt nach nähert sich die Sinfonie in vornehmer moderner Form, dem Phantasiebereich der alten Wiener Schule. Ihr Grundton ist ein heiterer, und selbst in den schwermüthigen Theilen ihres Adagio herrscht seelische Anmuth und ein friedevoller Sinn.

Der erste Satz dieser Sinfonie (Allegro non troppo, Ddur, $^3/_4$) gleicht einer freundlichen Landschaft, in welcher die untergehende Sonne erhabene und ernste Lichter hineinwirft. An selbständigen musikalischen Ideen übersteigt er den Bedarf des Schema bei Weitem und einzelne dieser zahlreichen Seitengedanken fesseln die Erinnerung mit voller Stärke an sich. Das Hauptthema des Satzes besteht aus einem liebenswürdigen familiären, gemüthvollen Dialog zwischen Horn und Holzbläsern:



Die Violinen schattiren mit ruhigen leichten Dreiklangsfiguren seinen Abschluss, die Posaunen markiren ihn mit Accorden von dunkler Feierlichkeit. Die Uebergangspartie, in der Mitte imposant auf Fragmente des ersten Themas gestützt, bringt zwei neue Motive, zu Anfang ein munteres:



, am Ende ein neckisches: *) Ob. Das zweite Thema, welches in seinem Anfang einen leichten Anflug Mendelssohn'scher Sentimentalität aufweist:



wird in der Schlussgruppe des Expositionstheils von kräftigen Gedanken abgelöst, unter denen die beiden folgenden hervorzuheben sind:



Namentlich dieses letzte Thema, durch markige Nachahmungen verstärkt, setzt sich im Gesammteindruck der Sinfonie mächtig fest. Die Durchführung der aufgestellten Gedanken ist verhältnissmässig kurz, im Charakter phantastisch contrastirend. Die Reprise kommt überraschend und mit reizenden Varianten. Die Coda des Satzes

*) Das ♮ gehört vor *a*.

gehört zu den schönsten Partien der Sinfonie. Sie ist ein Product der unmittelbaren Inspiration. Das Horn leitet sie mit einer eigenthümlich zögernden und suchenden Melodie ein, und darauf repetiren Violinen und Bläser, die einen den anderen immer einhelfend, nochmals in Kürze alles das Freundlichste und Anmuthigste, was ihnen auf der vorhergehenden langen Wanderung begegnet war.

Den zweiten Satz der Sinfonie (Adagio non troppo, Hdur, ₵) beginnen die Celli mit einer Melodie folgenden Anfangs:



etc. welche lange vergeblich nach dem Schlüssel zu suchen scheint, der aus dem trübsinnigen Kreise herausführen soll. Ihren schwermüthigen Blicken begegnet endlich ein freundliches Bild, welches die Phantasie in die Jugendzeit, in die glücklichen Tage von Spiel und anmuthigem Tanz zurückführen will:



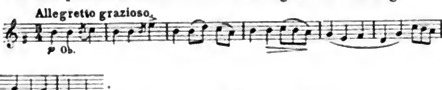
Ein dritter Theil, geführt von dem Thema:

poco f — f

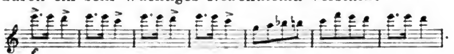
steigert die trübe Stimmung, von welcher der Satz ausging, bis zu einem leidenschaftlichen Grade. In der Durchführung, deren Grundlage die Themen I und III bilden, herrscht der aufgeregte Ton vor. Auch im Schlusstheil kehrt die liebliche Melodie des $^{12}/_{8}$ Tactes nicht zurück; er lässt in einer traumartig-freundlichen Beleuchtung das trauernde Thema der Celli verschwinden.

Der Haupttheil des dritten Satzes (Allegro grazioso), Gdur, $^{2}/_{4}$, Presto $^{2}/_{4}$, Presto $^{3}/_{8}$) hat mit dem originellen

Menuett der Ddur-Serenade von Brahms den naiven Charakter in Melodik und Instrumentation gemeinsam. Das Hauptthema des Satzes hat folgenden Anfang:



Die schlicht anmuthige Melodie ist mit einer gleichen Einfachheit harmonisirt und instrumentirt. Der Seitensatz, im Wesentlichen lediglich eine rhythmische Umbildung jenes Hauptthemas (Presto. p) wird noch durch ein sehr wuchtiges Nebenthema verstärkt



In ihm wie in dem die Stelle des Trio vertretenden 3/8 Tacte

Presto. p Viol. Bläser

ist der Humor in die Formen der ungarischen Musik gekleidet.

Das Finale der Sinfonie (Allegro con spirito, D dur, ₵) erinnert an die schillernden Farben der Cherubini'schen Romantik, sein Geist ist der lustige lebensprühende der Haydn'schen Sinfonie. Im Style dieses Meisters setzt auch das phantastisch flotte Hauptthema



im spannenden piano ein, dem dann nach einem frappanten Uebergang das rauschende Forte folgt. Das erste Seitenthema ist folgendes:



Die behagliche Wirkung des zweiten Thema:



erhält in einer Reihe von Seitengedanken, patriarchalisch kräftig die einen, in losen Achtelfiguren tändelnd die anderen, nachdrückliche Unterstützung. In der Durchführung bildet eine traulich schwärmerische Episode, welche auf folgendem Thema ruht:



den anmuthigen Mittelpunkt.

J. Brahms Sinfonie Nr. 3 (F dur).

Die dritte Sinfonie von Brahms (F dur), welche im Jahre 1883 veröffentlicht wurde, zeichnet das Bild einer kraftvollen Natur. In der Darstellung dieses Vorwurfs verfährt sie aber insofern ungewöhnlich, als die Stelle der Conflikte am Ende der Composition liegt.

Im Style unterscheidet sie sich von ihren Vorgängerinnen durch eine noch grössere Klarheit der Gliederung. Sie zeigt uns den Componisten auf der Bahn edler Popularität immer weiter schreitend: der subjective Zug in der Entwickelung tritt noch mehr zurück, die Ideen und ihre Darstellung halten die Sphäre des allen Menschen Verständlichen und Fasslichen inne. Vielleicht bildet diese dritte Sinfonie von Brahms für die spätere Kunstgeschichte den Ausgangspunkt einer neuen Periode der Sinfonie. Denn sie scheint den Bruch mit der Beethoven'schen Methode der Satzdisposition einzuleiten, indem sie den Schwerpunkt der Composition aus der Durchführungspartie in die Themengruppe, aus der Ausarbeitung und kunstvollen Weiterführung in das Gebiet

der ersten Erfindung zurücklegt. Ein stattlicher Gedanke folgt dem andern direct auf dem Fusse, die Melodien sind in der Mehrzahl allerdings lang gedehnt und setzen eine geübte Auffassungskraft voraus, aber sie erleichtern die Aufgabe durch eine ausserordentliche Prägnanz.

Den ersten Satz, welcher den Grundzug rüstig heiteren Frohmuths hat, leitet ein kurzes Präludium von zwei Tacten ein, dessen melodisches Motiv (Allegro con brio. *f*) in der Entwickelung des Satzes eine selbständige Aufgabe übernimmt: Es trennt die Gruppen und wird zuweilen zu grossen, ausdrucksvollen Melodien erweitert. Das Hauptthema des Satzes blitzt kampflustig bald aus Dur, bald aus Moll, und entwickelt im raschen Wechsel von Ruhe und knapper Bewegung, in seinen grossen Schritten und seinen langen Gang eine ungewöhnliche Energie:



Das im unmittelbaren Anschluss folgende Seitenthema:



gehört zu jenen zahlreichen Episoden des Satzes, die mit zarten Regungen die kräftigen Elemente der Composition einzuschlummern suchen. Aber vergeblich: es folgen ihnen immer nur kühnere Aeusserungen des starken Muths. Die verführerischste in dieser Gruppe von Delilahgestalten ist das zweite Thema:



, welches sich ausserordentlich verwandlungsfähig erweist. Von ihm abgeleitete Glieder finden sich als die Chorführer der tändelnden, wie auch der heroischen Scenen. In der Durchführung erscheint es in Moll und stellt den ernsten Charakter dieses Theiles fest. Ein sostenuto in *Es*, dem das Hauptthema zu Grunde liegt, bildet den Höhepunkt und zugleich den Schluss ihrer Entwickelung. Die Coda stellt die kräftige Erscheinung des Hauptthema noch einmal auf ein erhöhtes Podium und lenkt dann magisch schön zur Ruhe über. Mit einem letzten leisen Citat seiner ersten Tacte, ähnlich wie der Eingangssatz von Beethovens achter Sinfonie, klingt das Allegro elegisch aus.

Das Andante der Sinfonie (C dur, ₵) ist eine schlichte, fromm gestimmte Dichtung, eine Composition, welche in ihrem einfachen Ausdruck seelischen Friedens, in ihrer in sich geschlossenen, einheitlichen und leidenschaftslosen Haltung kaum einem Seitenstück in der neueren Sinfonie seit Beethoven begegnet. Der grösste Theil des Satzes ruht auf dem Thema:



welches in einer Reihe freier Variationen durchgeführt wird, die an seinem Charakter wenig ändern, aber im Colorit den herrlichsten Wechsel bieten. Nur auf einen Moment tritt ein klagender Ton ein mit



Diese Melodie, welche formell die Stelle des zweiten Thema einnimmt, wird aber nicht weiter benutzt. Nur ihr Nachsatz, der in ein mystisches Spiel mit weichen Dissonanzen ausläuft, kehrt am Ende des Satzes noch einmal zurück.

Vom dritten Satze an (Poco Allegretto, C moll, $^3/_8$) wird

der Charakter der Sinfonie trüber. Sein Hauptthema welches ein wenig zu der Weise Spohrs hinneigt



giebt das Bild eines anmuthigen Reigens wie aus dem Spiegel einer schönen Vergangenheit, und die Stelle des Hauptsatzes, wo die Musik ihren höchsten Reiz entfaltet — das Motiv *pp* der Celli leitet sie ein — ist in der Farbe der Erinnerung und des Traumes gehalten. An der Stelle des Trio steht ein Mittelsatz (in *As*), welchen die Bläser mit dem Ton der Bitte und der Resignation füllen

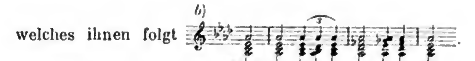
Er schliesst mit einer Beethoven'schen Wendung. -

Dass der dritte Satz nicht ein feuriges Scherzo geworden ist, hat, ähnlich wie in der ersten Sinfonie von Brahms, seinen Grund in dem poetischen Generalplan der Sinfonie. Dieser dritte Satz vermittelt der Uebergang zu dem leidenschaftlich und oft finster erregten Finale (Allegro, F moll, ₵). Letzteres bildet den Schwerpunkt des Werkes. Das heroische Element der Sinfonie hat hier die Probe gegen harte und unfreundliche Gegner zu bestehen. Düster phantastisch beginnt der Satz: huschende Figuren, dann ein Anhalten und gänzlicher Stillstand der rhythmischen Bewegung:

a)



Noch beklommener und unheimlicher wird der Ton mit dem Eintritt der Posaunen und dem verschleierten Thema,

welches ihnen folgt 

Gleich darauf bricht der gespannte Bogen und die Situation nimmt einen ausgesprochenen Kampfescharakter an. Wild und trotzig fahren die Violinen herein mit:



die Celli singen siegesfreudig:



In der Durchführung dieser Confliktsperiode finden sich mehrere Culminationspunkte — einer der höchsten ist da, wo das Thema *b* im stärksten Klange den fanatischen Figuren der Violinen entgegengestellt wird. Ein merkwürdig bedeutungsvoller Einspruch des Fagotts beschwichtigt die brandenden Wogen. Die Composition lenkt in ein sostenuto über, dem die Schönheit des Regenbogenhimmels eigen ist. Die düsteren Themen *a* und *b* strahlen jetzt Ruhe und Frieden aus, und wie eine verklärte Erscheinung zeigt sich an der Ausgangsschwelle der Sinfonie noch einmal das heroische Thema ihres ersten Satzes.

J. Brahms Sinfonie Nr. 4 (E moll).

Wenn die im Jahre 1885 veröffentlichte vierte Sinfonie von Brahms (E moll) von vielen Kennern als die bedeutendste des Componisten bezeichnet worden ist, so gründet sich dieses Urtheil namentlich auf den Ausgang des Werkes. In ihm führt Brahms den eigensten und mächtigsten Theil seiner Individualität zum ersten Male entschieden und bestimmt erkennbar in das sinfonische Gebiet über: der Sänger der deutschen Todtenmesse steht vor uns! Im Style geht diese Sinfonie die

Wege der Vorgängerin: sie übertrifft die letztere noch in der Einfachheit der musikalischen Grundgedanken, in ihrer Uebersichtlichkeit und in der auf wenige Hauptgruppen beschränkten Disposition der Sätze. Sie schlägt einen schlicht erzählenden Ton an, und namentlich ihr erster Satz gleicht fast einem gross stylisirten Liede.

Ohne weiteres setzt sein Hauptthema ein:



eine lange Melodie, deren bewölkter Horizont sich zuweilen etwas aufhellt, um dann einen noch trüberen Charakter, oft einen schmerzlichen Accent anzunehmen. Das Seitenthema (in den Cellos) und das zweite Thema: , welches von hier aus in unscheinbaren Gängen dem zart verhauchenden Ende zuschreitet, sind Bundesgenossen der elegischen Hauptfigur des Satzes. Sie leben mit ihr in leisem Zagen dahin, werfen resignirte Fragen auf und ruhen in dunklem Sinnen auf langen Accorden aus. Den originellen Charakter des Satzes bestimmt das ritterlich fröhliche Gegenthema, welches sich sofort an den Abschluss der grossen Emoll-Melodie heftet, und seine vielseitige Verwendung:

Bald kräftig und gebietend, bald kosend und zärtlich, neckisch und heimlich, bald fern, bald nah, bald eilig, bald sich ruhig ausbreitend, — immer kommt es überraschend und stets willkommen, bringt Freude mit und

giebt dem Gang des Satzes einen dramatischen Schwung. Auch hier, wie im Eingangssatz der dritten Sinfonie, ist der Durchführungstheil sehr knapp gehalten und bescheidet sich im Wesentlichen damit, die elegischen Elemente der Dichtung etwas stärker auszusprechen. So einfach die ganze Anlage des Satzes erscheint, so ist sie doch im Detail ausserordentlich reich und kunstvoll. In jeder Stimme selbständiges, melodisches Leben, der führende Chor der Instrumente und der begleitende stehen im überwiegenden Theil des Satzes zu einander in einem antiphonischen Verhältniss, das die Wirkung voller macht ohne sich aufdringlich zu zeigen.

Der zweite Satz (Andante moderato, E dur, $^{6}/_{8}$) knüpft an die elegischen Ideen des ersten an. Er macht im Vergleich zu ihm einen ähnlichen Eindruck, als wenn Jemand über ein aufgeworfenes Thema eine Geschichte aus alter Zeit erzählt. Sein Hauptthema



, welches von einigen Tacten unisono präludirt wird, hat den gleichmässigen Ton der alten Romanzen und in seinen Harmonieschlüssen die charakteristischen Wendungen der mittelalterlichen Musik. In der Mitte des Satzes, da wo die Triolen einsetzen, streift die Musik den neutralen Erzählerton ab, zeigt freudigen Antheil, Begeisterung und bricht in herzenswarme Wehklagen aus.

Der dritte Satz (Presto giocoso, C dur, $^{2}/_{4}$) theilt mit dem Andante das archaistische Colorit. Namentlich in dem Mollschluss des nur flüchtig behandelten Gegenthema



kommt dasselbe zu einem starken Ausdruck. Die Heiterkeit dieses Presto ist keine unbedingte. Sie streift die schauerlichen

Elemente wiederholt. In den dumpf und tief hereinfallenden Accorden des Hauptthema in seiner hitzigen, rastlosen Rhythmik, in seiner plötzlich aufzuckenden Energie, in der vorwiegenden Härte des Charakters erinnert der Satz direct an die dämonischen Clavierballaden (op. 10) des Componisten, welche unter die poetisch bedeutendsten seiner Jugendwerke gehören.

Das Finale (Allegro energico e patetico, Emoll, $^3/_4$) ist durch die Menge des vorgeführten Materials der für das formelle Verständniss schwierigste Theil der Sinfonie; seinem Gedankengehalt nach ist es einer der ernstesten und höchst gestimmten Sinfoniesätze, welche existiren.

Es beginnt mit einer Reihe schwerer Accorde, zu welchen die Posaunen drohende Farben und Accente herbeibringen. Alle die Themen, welche nach diesem Eingang zunächst aufgestellt sind, haben einen ängstlichen, erschreckten und suchenden Charakter. Unter ihnen ist das folgende

Allegro.

als das Hauptthema anzusehen. Dasselbe kehrt mehrmals im Satze wieder, wird jedoch nicht in der üblichen Weise des Durchführungsschema ausgenutzt. Die Spitze der düsteren Ideengruppe bildet ein langes Flötensolo, welches, melodisch und rhythmisch naturgetreu, das Bild eines haltlosen Seelenzustandes entwirft. Nach ihm tritt die Wendung ein: die Harmonie wechselt plötzlich nach Edur, die Rhythmik wird breit und ruhig, Clarinette und Oboe beginnen trostvoll und fromm zu singen:



die Posaunen sprechen feierlich erhabene Requiemgedanken aus:



Die Composition lenkt in das Gebiet, wo Leid und Freude schweigt und das Menschliche sich vor dem beugt, was ewig ist. In dieser natürlichen Hoheit des Ausgangs ist die vierte Sinfonie von Brahms eins der grossartigsten und ergreifendsten Werke der sinfonischen Litteratur, in der technischen Anlage dieses vierten Satzes aber ein erstaunliches Kunststück: Denn seine ganze so feste und doch mannigfache Gedankenkette bildet einen Kreis von Variationen über das 8tactige Thema:



das vorwiegend als Bass geführt wird. Auch Beethoven, Vogler u. A. haben Theile von Sinfoniesätzen auf einfachen Scalen- und Accordmelodien aufgebaut; aber in dieser Bach'schen Strenge und Freiheit zugleich und noch dazu in solcher Ausdehnung hat noch kein Sinfoniker vor Brahms die alte Form der Chiaconna angewendet.

In der Claviercomposition und im Liede bereits merkbar hervortretend, hat die Schule Brahms in die Sinfonie bisher nur flüchtige Lebenszeichen gegeben. Erst seit neuerer Zeit besitzen wir in der Cmoll-Sinfonie von H. von Herzogenberg ein Werk, welches den Einfluss dieses Meisters stärker zeigt. Der erste Satz dieser und der C moll-Sinfonie von Brahms haben in Idee und Ausdruck eine grosse Aehnlichkeit. Gleichwohl hat die Composition des Jüngers ihren selbständigen Werth und ihre eigene Schönheit. Unter die Theile, welche in dieser Richtung am meisten hervortreten, rechnen wir die balladenartige Einleitung, welche in der Weise Gades den nordischen Ton anschlägt, und das Scherzo. In ihm, das auch auf jene Einleitung poetisch sinnvoll zurückgreift,

H. v. Herzogenberg Sinfonie Cmoll.

sind der Hauptsatz und das Trio in einer ganz neuen Art verbunden: Die beiden Theile wechseln gleich von Anfang ab Clausel für Clausel im malerischen Contrast.

Das Adagio, in der Anlage dem von Brahms' zweiter Sinfonie entsprechend, darf sich eines tief melodischen Zuges rühmen; der wie ein fremdes Bild eingerückte freundliche Mittelsatz verräth ein eigenes Talent zu einem edel volksthümlichen Musikstyl. Eine kürzlich im Leipziger Gewandhause aufgeführte B dur-Sinfonie v. Herzogenbergs theilt mit der ersten die Vorzüge einer durch und durch edlen Kunstrichtung. Sie übertrifft sie aber an originalem Farbensinn, in der Freiheit und Leichtigkeit der Contrapunktik und an Selbständigkeit der Erfindung. Die freundliche Natur ihres Stimmungskreises berechtigt dazu, dieser zweiten Sinfonie des Componisten eine grössere Verbreitung zu versprechen. Ihr dritter Satz ist eine Perle des neuen Serenadenstyls, eines R. Volkmann würdig, vielleicht etwas zu breit gefasst.

A. Bruckner 7. Sinfonie E dur.

Jahrzehnte lang wenig bemerkt, haben plötzlich die Compositionen des Wiener Tonsetzers Anton Bruckner die Beachtung der Musikwelt auf sich gezogen: seine siebente Sinfonie E dur hat in den letzten Jahren eine grössere Anzahl von Aufführungen erlebt und steht von Neuem auf den Programmen. Das Werk hat Gedanken von grossem sinfonischen Charakter: das Hauptthema des ersten Satzes

Allegro moderato. *) mf Cor. Celli

und noch mehr das des Adagio

Sehr feierlich. Tuba p cresc. dim. Viol. dim.

*) Die ersten drei Noten heissen *e H e*.

legen dafür Zeugniss ab. Aber höhere Originalität und technische Reife suche man in dem Werke nicht. Selbst der Contrapunkt ist steif, und der Entwickelung der Ideen fehlt die Logik, der Zusammenhang und das Mass in einem Grade, wie er in gedruckten Sinfonien unerhört ist. Ohne alle Vermittelung, ohne jeglichen Uebergang stehen im ersten Satze pathetische Themen und Wiener Ländlerweisen neben einander, im letzten Choralmelodien und infernale Figuren. Der Entwurf dieser Hauptsätze scheint vom Zufall der täglichen Arbeitslaune bestimmt. Aber trotzdem hat die Sinfonie ihre positiven Seiten. Einmal eine kunsthistorische: sie zeigt zum ersten Male den Einfluss Wagners, dem wir bei Raff, Hofmann, Sgambati, Goetz und Draeseke nur in kleineren Zügen begegneten, in breitesten Spuren. Das Scherzo ist fast nur eine Umschreibung des Walkürenritts. Zweitens aber entwickelt der Componist ein Talent der Nachdichtung, das in seiner Art zu eigner Bedeutung gelangt. Am imposantesten im Adagio. Auch hier sieht man die Quellen durch: Götterdämmerung und Neunte Sinfonie. Aber die Wagner'schen Motive sind mit einem Schwung und einer Begeisterung ausgeführt und erweitert, welche überwältigt. Die grosse Stelle dieses Satzes, wo die Trompete über dem Glanz des vollen Orchesters mit ihrem *G* fortleuchtet, gehört zu den grossartigsten Toncombinationen der neueren Litteratur.



Berichtigungen:

S. 21, im 2. Beispiel fehlen *fis* und *cis* in der Vorzeichnung.
» 54, Z. 6, lies: 41 statt 47.
» 124, Z. 10 v. u. lies: D moll statt D dur.
» 141, Marginal lies: O. statt H. Onslow.
» 174, 3. Beispiel, letzter Tact fehlt ♮ vor *e*.



REGISTER.



